A pesquisa aqui apresentada propõe-se a investigar os processos comunicacionais no teatro de rua, tendo a cidade como espaço de conexões entre estes dois universos: a comunicação e o teatro. Interessa-nos entender, especificamente, o modo pelo qual estas encenações teatrais são vistas, compreendidas e ressignificadas pelo público da rua, no ato de sua recepção no espaço público contemporâneo. Entendendo a intervenção teatral de rua como um ato de comunicação complexo, que envolve diferentes campos sociais, privilegiamos, em nosso tema, os processos comunicacionais desenvolvidos em sua prática, ressaltando a relação deste teatro com o público consumidor e o espaço público na contemporaneidade. Compreendemos que este encontro inusitado, do teatro com o indivíduo, habitante ou transitório naquele lugar, é um momento singular, onde o discurso estético, apropriando-se do espaço público, vai desencadear um processo dialógico intenso, proporcionando um momento de múltiplas interações. Empreendemos nossa análise dos processos comunicacionais no teatro de rua em sua relação com o espectador, o espaço público e as interações geradas a partir destas experiências.

Esta investigação permite compreender as redes tecidas neste lugar simbólico, que é a fruição da arte teatral em relação ao organismo concreto da cidade. Esta conexão nos leva a perceber que transformações efetivas se dão na apropriação cultural e estética, por meio de um processo comunicacional, que subverte a ordem linear e simplificada de "emissão – mensagem – recepção" propondo um jogo de transições e superposições, que provocam o empoderamento do sujeito re
cesso, se encontra com o sentido da ci

ISBN 978-85-462-1072-5
9 788546 210725 >

@Paco_Editorial

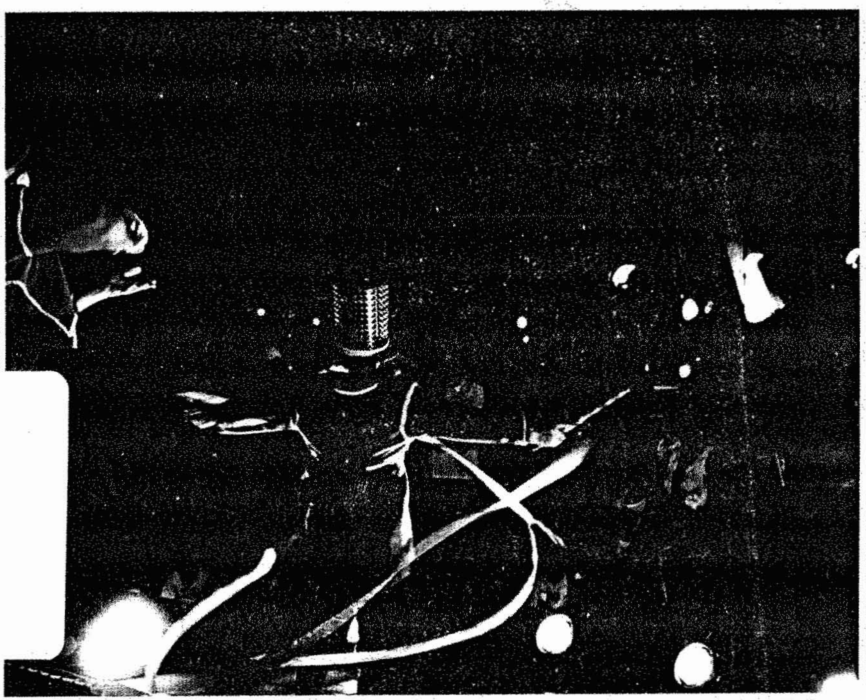
CENTRAL 2062399
7981
C
2
E2

PACO EDITORIAL

PROCESSOS COMUNICACIONAIS NO TEATRO DE RUA

PERFORMATIVIDADE E ESPAÇO PÚBLICO

MICHELLE NASCIMENTO CABRAL



BIBLIOTECA
UFAC

PROCESSOS COMUNICACIONAIS NO
TEATRO DE RUA
PERFORMATIVIDADE E ESPACO PÚBLICO

MICHELLE NASCIMENTO CABRAL

AC00092837
ex.02
CB 2062399

PACO EDITORIAL

Conselho Editorial
Profa. Dra. Andrea Domingues
Prof. Dr. Antônio Carlos Giuliani
Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi
Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna
Prof. Dr. Carlos Bauer
Profa. Dra. Cristianne Famer Rocha
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista
Prof. Dr. Fábio Régio Bento
Prof. Ms. Gustavo H. Cepolini Ferreira
Prof. Dr. Humberto Pereira da Silva
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa
Profa. Dra. Ligia Vercelli
Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes
Prof. Dr. Marco Morel
Profa. Dra. Milena Fernandes Oliveira
Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins
Prof. Dr. Romualdo Dias
Profa. Dra. Rosemary Dore
Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus
Profa. Dra. Thelma Lessa
Prof. Dr. Vantoir Roberto Brancher
Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt

©2017 Michelle Nascimento Cabral
Direitos desta edição adquiridos pela Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C119p

Cabral, Michelle Nascimento, 1973-
Processos comunicacionais no teatro de rua : performatividade e espaço público / Michelle Nascimento Cabral. - 1. ed. - Jundiaí, SP : Paco, 2017.
308 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-462-1072-5

1. Teatro de rua - Brasil - História. 2. Teatro de rua - Século XXI - Brasil. I. Título.

17-46668 CDD 792.0981
CDU 792(81)

PACO EDITORIAL
Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100
11 4521-6315 | 2449-0740
contato@editorialpaco.com.br

Para Matheus Longhi, nosso eterno Valente (*in memoriam*).

Berthold Brecht disse uma vez que o teatro é uma arte absurda, feita por pessoas absurdas. Que bom foi o absurdo desse encontro. Na vida, na rua e na arte, sempre Valente!

Agradecimentos

O processo de pesquisa é longo, árduo e intenso. Cheio de altos e baixos, momentos de satisfação, mas, também, momentos de grandes angústias. A superação de todas essas fases passa em grande escala pelas relações desenvolvidas com as pessoas que nos cercam e que de maneira direta e/ou indireta integram, de forma fundamental, este desafio. Assim, temos muitos a agradecer. Começamos agradecendo aos grupos teatrais Oigalê e Teatro de Operações que integram esta obra, por me receberem de braços abertos e acreditarem em nossa ousadia, fornecendo toda a colaboração necessária para o seu desenvolvimento com muito afeto. Aos professores/pesquisadores Antonio Hohlfeldt (PUCRS) e Narciso Telles (UFU), pelas grandes contribuições e observações atentas e precisas, por todo o aprendizado e pelo apoio acadêmico e pessoal que me fez chegar até aqui. Meus agradecimentos aos amigos queridos, Edinamária Mendonça, que sempre me acompanhou nessa empreitada desde a concepção do projeto de pesquisa, quando meu doutoramento ainda não passava de um sonho distante, e Márcio Silveira, para quem já não cabem palavras dado o tamanho de sua importância na vida, na luta e na arte, irmão querido que dividiu comigo todos os momentos de minha pesquisa com uma palavra de estímulo e carinho, sempre parceiro e fiel.

Por fim, agradeço a toda minha família, especialmente ao meu marido Alan Fonseca, parceiro inseparável e companheiro de toda uma vida.

SUMÁRIO

Apresentação 7

Introdução 11

1. O teatro como objeto da comunicação 17
Pequena história das transformações da forma do teatro 31
O político no teatro e o teatro político: um debate necessário 40
Performatividade e teatro de rua: um atravessamento (in)contido 60
O espetáculo teatral e a ocupação do espaço público 65
O espetáculo teatral e a questão comunicacional 75

2. Estudos da recepção: questões metodológicas de uma recente trajetória 83
Etnografia da recepção: a mediação do pesquisador participante 92
Pesquisa de campo, caminhos trilhados 101
Comunicação: teorias e processos, uma breve retomada 105
O teatro de rua: cidadania, consumo e mediação 129

3. Performatividade e espaço público: análise do processo comunicacional na cena teatral 153
Teatro de rua: a mediação da mensagem 165
A imagem respira: percepção e imagem de um corpo-cidade 173
Grupo Oigalê: análise do espetáculo Deus e o Diabo em terra de Miséria 186
Grupo Oigalê: análise do espetáculo O baile dos Anastácio 215
Grupo Teatro de Operações: análise do espetáculo A cena é pública 235

Quadro 1 – Dança das cadeiras 238
Quadro 2 – "O Ritual" ou "A Quebra dos Televisores" 240
Quadro 3 – "O Guarani" 247
Quadro 4 – "Enforcados" 253
Quadro 5 – "Tudo termina em festa" 257
Grupo Teatro de Operações: análise do espetáculo BTGBT 14059 câmbio 262
Encenação: forma e conteúdo 275

Considerações Preliminares 283

Referências 295

APRESENTAÇÃO

Em 2002, quando publiquei o livro *O teatro que caminha pelas ruas: a linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucena*, os estudos sobre teatro de rua no Brasil ainda eram restritos e esparsos. Naquele momento, debatíamos a ausência do teatro de rua nos espaços formativos e, na pesquisa acadêmica, partíamos da seguinte reflexão: a historiografia de nosso teatro foi escrita basicamente a partir da dramaturgia; a cena, local por excelência do acontecimento teatral, até então estava renegada a segundo plano. Desse modo, a dificuldade de construir uma história do teatro de rua no Brasil. Soma-se a isso o preconceito "acadêmico" e a falta de uma conceituação clara dessa modalidade teatral, que são alguns dos problemas encontrados pelo pesquisador que queira investigá-la.

No campo teórico, nossa pesquisa baseou-se em conceitos desenvolvidos, até então, por André Carreira, em *La Pásion Puesta en la Calle: El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la Década del' 80* (publicado posteriormente no Brasil como: *Teatro de rua: uma paixão no asfalto*, 2007), e por Richard Schechner, em sua obra *El Teatro Ambientalista*, 1988).

O trabalho de André Carreira ajudou-nos a apreender o teatro de rua como uma modalidade teatral que se demarca por sua

> teatralidade, porque as características que o definem se relacionam mais com a cena teatral e com a utilização do espaço, do que com regras de elaboração do texto dramático. (p. 8)

Partindo desta ideia, o autor apresenta duas premissas básicas para a delimitação do conceito: a relação das linguagens do espetáculo e o espaço cênico, e as características da convocação e do tipo de público.

Nessa perspectiva, caracterizava o teatro de rua como "cerimônia social diferenciada", o que possibilitaria afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual pertence e, ao mesmo tempo, o estudo do contexto revela-nos elementos condicionantes à criação teatral.

Nesse mesmo campo de reflexões, Richard Schechner ofereceu-nos algumas ideias para investigarmos a relação ator-espectador e ator-espaço cênico. Em seu livro, o autor analisa o processo vivido junto ao The Perfomance Group, com o objetivo de detalhar o conceito de teatro ambientalista. Este tipo de teatro se difere do ortodoxo – categoria utilizada pelo autor para definir o teatro realista/comercial –, pois propõe a construção da cena a partir de um conjunto de interações, tanto com o espaço como com o público. Essa proposição encontra na cena o local privilegiado para sua análise: na forma de construção da cena que o grupo opta por esse tipo de teatro, construindo novas possibilidades cênicas junto ao público.

Esses conceitos nos possibilitaram compreender os aspectos presentes na cena teatral de rua do Grupo Revolucena, como forma encontrada pelo Grupo de desenvolver seu trabalho, consolidando uma linguagem própria frente à produção teatral da região sul-fluminense.

Além desses autores centrais, outros naquele momento haviam realizado pesquisas sobre teatro de rua e me acompanharam nessa investigação: Lauro Góes, Ana Carneiro, Sandra Alencar, Eliene Benício e Fernando Peixoto.

Passados 14 anos, o número de publicações, dissertações e teses sobre Teatro de Rua ampliou-se de forma considerável, consolidando um conjunto de novos pesquisadores, dos quais Michelle Nascimento Cabral faz parte.

O livro *Processos Comunicacionais no teatro de rua: performatividade e espaço público*, de Michelle Nascimento Cabral, é resultado de sua tese de doutorado em Comunicação Social na PUC-RS da qual tive o prazer de participar da banca de defesa.

Neste livro, Michelle lança, à luz dos processos comunicacionais, um olhar inédito e significativo sobre as relações entre cena e recepção em espetáculos teatrais de rua.

Partindo dos conceitos-chave de performatividade, que permitem à autora compreender o teatro de rua como acontecimento artístico que articula imagem, corpo, consumo e cidadania na interatividade com o público, e espaço público, observado em suas redes e dinâmicas comunicacionais no convívio social, a autora analisa aspectos das práticas de recepção do teatro de rua, tendo como campo de reflexão os espetáculos de rua dos grupos Oigalê (RS) e Teatro de Operações (RJ).

Com isso, Michelle Cabral também nos faz refletir sobre a produção teatral de rua contemporânea realizada no Brasil e verificar o quanto, nesses 14 anos que separam nossas reflexões, esta mesma produção se diversificou e irradiou por todos os cantos do país.

Este livro [re]afirma a importância do teatro de rua na cena, na pesquisa e como prática sociopolítica.

Boa leitura!

Por Narciso Telles
Primavera na Cidade do México, 2017.

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, a relação da arte com a política se acentua particularmente no que se refere às novas políticas globalizantes que, no âmbito da vida cotidiana, têm exacerbado a relação do homem com o consumo. Isso tem levado importantes pensadores à crítica do modo pelo qual esta forma contemporânea de sociedade transforma não só as relações, mas, principalmente, o modo cultural de ser e de estar do homem no mundo. Nesta conjuntura, o avanço tecnológico e as novas teorias estéticas dilatam o conceito de arte, tanto no âmbito da produção da obra, quanto na recepção e sua fruição. O teatro, portanto, fica limitado se pensado apenas nos moldes clássicos, ou calcado em uma visão conservadora e elitista da produção artística. O teatro de rua também ficará restrito se for confinado a uma visão redutora que não articule as conexões estéticas, políticas e sociais próprias do fazer teatral no âmbito da cidade.

Propomos abordar o teatro enquanto uma ação que acontece: uma experiência única, quando, por meio do convívio entre artistas e espectadores, dá-se o processo comunicacional em um mesmo tempo/lugar.

A intervenção teatral de rua é um ato de comunicação complexo, que envolve diferentes campos sociais. Privilegiaremos, em nosso livro, os processos comunicacionais desenvolvidos em sua prática, ressaltando a relação deste teatro com seu público consumidor e o espaço público da rua, na contemporaneidade.

É importante ressaltar que, para o desenvolvimento desta investigação, devemos repensar o modelo comunicacional clássico para perceber as camadas deste processo, em que o emissor, assim como o receptor do teatro, podem se descolocar, subvertendo a ordem do diálogo, haja vista que, na recepção da obra teatral, há uma mescla de elementos que favorecem o mal-entendido, a livre interpretação e, ainda, a coparticipação autoral do espectador, que poderá exercitar a própria eloquência na experiência teatral. Assim, o pensamento filosófico teatral nos propõe outras perspectivas, fora dos entraves de uma visão reducionista da atividade teatral, pois exige um modelo de investigação participativa, que intervém na zona da experiência, seja como artista, técnico ou espectador. Nas palavras de Jorge Dubatti (2012, p. 31),

> La filosofía del teatro se interessa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera em torno del acontecimiento y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estúdio.

Neste contexto, a obra se propõe a investigar o teatro como uma ação comunicacional, pois acreditamos que o mesmo possa ser pensado como um lugar simbólico no qual seja possível compreender o modo pelo qual estas transformações econômicas, culturais e estéticas são apropriadas e processadas pelos sujeitos, em diferentes processos comunicacionais, resultado de uma sociedade em constante transformação, que interage, escolhe e transforma, ressignificando.

Este é o recorte de nosso tema, o espetáculo que invade o cotidiano da rua na cidade. A proposição artística a um público em trânsito, em um espaço hostil e cheio de interferências cotidianas, não se resume à elaboração estética

da técnica artística, mas, sobretudo, converte-se em ação política e cultural, colocando em questão o espaço e suas inter-relações sociais, durante o tempo em que a cena se realiza, estando sujeito à rejeição ou à aceitação por este público/consumidor. Na busca deste diálogo com a cidade, o artista será levado a desenvolver formas de expressão que possibilitem uma comunicação direta, desconstruindo a composição de um teatro pensado em moldes e regras para o espaço fechado, em favorecimento de uma ação comunicativa, que dialogue com o espaço da cidade, seus indivíduos e seus contextos.

Ao propormos uma pesquisa que relacione teatro de rua e comunicação, visamos iluminar alguns aspectos menos explorados desta atividade artística, seu potencial comunicativo na contemporaneidade, o papel político-social de sua intervenção, na vida cotidiana da cidade, e os diferentes usos de seu espaço.

A relevância desta obra reside justamente no fato de percebermos, no interior da encenação teatral, a dialética dos mecanismos da comunicação (entre teatro e público) e de sua inserção na cultura (representação de mundo).

Neste livro, apresentamos os resultados da nossa investigação sobre os processos comunicacionais no teatro de rua, com foco na recepção do espectador, no espaço público contemporâneo, através das interações, significações e relações geradas pelo ato da recepção pelo sujeito/receptor.

A presente obra apresenta muitos desafios em seu desenvolvimento. Contudo, três questões se destacam: a primeira é como construir uma metodologia de análise que dê conta, de forma efetiva, da produção de sentido no âmbito de um fenômeno teatral; a segunda se refere à constituição do próprio objeto, pois será necessário investigar como se dá o desenvolvimento desses processos comunicacionais na relação cena/espaço/público; e, por último, a análise da recepção deste fenômeno, pelo público da rua, considerando suas especificidades.

No que se refere à recepção, foco específico desta obra, as dificuldades se apresentam, dentre outras, no aspecto epistemológico, no campo da comunicação e do teatro, onde são poucas as referências bibliográficas. No teatro, estes estudos se restringem aos aspectos pedagógicos de formação de plateia (Desgranges, 2001). Na comunicação, são majoritariamente pautados nos estudos de audiência e, em uns poucos casos, como nos estudos culturais, sobre as interações dos sujeitos e sua construção simbólica, na recepção de produtos culturais de grande inserção, geralmente oriundos da produção audiovisual, como novelas e outros produtos dos chamados meios de comunicação de massa (Barbero, 2001). Sob este aspecto, nosso objeto encontra-se fora dos padrões comumente estudados.

A investigação apresentada neste livro está dividida em três capítulos, nos quais abordaremos o contexto e o panorama da pesquisa; os métodos utilizados neste processo de investigação; as principais categorias que nortearam nossa fundamentação teórica e as análises desenvolvidas. Destacamos, no primeiro capítulo, intitulado "O teatro e a comunicação", o objeto da pesquisa, o tema e seu recorte, bem como as concepções epistemológicas que norteiam nosso caminhar. Discutiremos o objeto *teatro*, apresentando um panorama de seu contexto histórico, as noções de teatro, ao longo dos tempos e suas apropriações na sociedade atual, com destaque para o teatro de rua e suas especificidades.

Na segunda parte do capítulo, abordaremos algumas categorias fundamentais para o desenvolvimento de nossa análise, como *cidade* e *espaço público*. Para o entendimento

das inter-relações do teatro de rua com o lugar onde ele acontece, proporemos um panorama do surgimento e da evolução das cidades, ao longo da história, até chegar ao conceito de espaço público e suas divisões, na cidade contemporânea. Apresentaremos, ao longo deste tópico, os teóricos que pensaram a cidade e seus espaços, em diálogo com seus habitantes, por meio dos quais podemos verificar a relação intrínseca destes espaços e seus praticantes.

O segundo capítulo, "Estudos da recepção: questões metodológicas de uma recente trajetória", é dedicado ao processo metodológico que tem guiado nossa investigação. Na primeira parte, temos um levantamento das questões metodológicas no campo das ciências sociais e humanas, com destaque para a comunicação e os estudos culturais, nos quais abordaremos a etnografia como prática metodológica das pesquisas em comunicação no Brasil, destacando a pesquisa participante, seus desafios e suas vantagens. Na segunda parte de nosso capítulo metodológico, descreveremos nossos caminhos na aplicação do método etnográfico, discutindo as técnicas escolhidas e os primeiros dados levantados em campo durante a realização da pesquisa. Finalizando o capítulo com uma retomada dos estudos e teorias no campo da comunicação, problematizaremos a forma como a comunicação será apropriada na obra, abordando a formação do público/consumidor e da cidadania, na contemporaneidade.

Por último, apresentamos um terceiro capítulo, com o título "Performatividade e espaço público: análise do processo comunicacional da cena teatral", no qual, de início, faremos a contextualização de importantes categorias para nossas análises, como imagem, corpo, consumo e cidadania. Em seguida, faremos a relação destes conceitos com a apropriação do espaço público pelo teatro de rua, com destaque para a interatividade com o público/receptor, no ato do acontecimento teatral. Na segunda parte do capítulo, tomaremos os espetáculos de teatro de rua *Deus e o diabo na terra de miséria*, e *O baile dos Anastácio*, do Grupo Oigalê (Porto Alegre/RS) e os espetáculos *A cena é pública*, e *BTGBT 14059 câmbio* do grupo Teatro de Operações (Rio de Janeiro/RJ), para desenvolver uma análise dos processos comunicacionais emergentes, no encontro do teatro de rua com os espectadores/receptores naquele tempo/lugar.

Esperamos que este livro acerca dos processos comunicacionais, no espetáculo de rua, possa contribuir (seja no campo do teatro, como da comunicação), para a compreensão das representações do homem contemporâneo, sua construção simbólica e suas interações sociais.

1

O TEATRO COMO OBJETO DA COMUNICAÇÃO

Os estudos no campo da Comunicação Social têm privilegiado objetos relacionados às performances técnicas, cujos meios compõem o chamado campo das comunicações de massa, como a televisão, a internet, os jogos digitais, o cinema e o vídeo, dentre outros. Do mesmo modo, no campo das artes, objetos clássicos, como a música, a pintura e o desenho têm estado entre os principais estudos.

Propomos, então, romper com estes lugares já estabelecidos – tanto na arte como na comunicação – ao colocar em relação o fazer teatral e os processos comunicacionais, e nos indagarmos acerca desta proposição e de suas possibilidades.

Partindo desta premissa, perguntamo-nos sobre a possibilidade de o Teatro e, mais especificamente, a cena teatral virem a ser pensados enquanto um problema de comunicação. Nossa proposta é construir uma argumentação que problematize o fazer teatral como uma ação comunicacional.

Partimos do pressuposto de que o espetáculo teatral contém, em sua estrutura, todas as potencialidades para ser analisado como objeto de pesquisa na comunicação. Porque, a nosso ver, teatro e comunicação estão conectados pela própria natureza da arte teatral, posto que todos os processos envolvidos na elaboração, produção, fruição e recepção se dão por meio de ações comunicacionais. Por seu caráter social e relacional, a comunicação é parte intrínseca do fenômeno teatral, e é por meio destes processos comunicacionais que os sujeitos/artistas estabelecem vínculos entre si e com o meio, criando formas de comunicabilidade que se relacionam com aqueles que entram em contato com a arte produzida em um determinado tempo e espaço. Nessa conjugação de fatores, dá-se o processo de apropriação e ressignificação pelo público (sujeito/espectador) que também permite um processo individual de leitura e interpretação.

Acreditamos que entender a comunicação, tendo o teatro como objeto de investigação, não é somente possível, como necessário. Em outras palavras, estes campos necessitam de investigações que, ao confrontarem conceitos, modelos e formas, atualize-os e coloque-os em movimento, colaborando, assim, para uma atualização, tanto do campo da comunicação, como da arte. Neste encontro, está o desafio de nossa obra.

A descoberta do teatro de rua como conceito e objeto de pesquisa é muito recente. Os primeiros trabalhos de historiografia (Cruciani; Falletti, 1999) e análise (Carreira, 2000) surgem na década de 1970, nos Estados Unidos e Europa (Itália e Espanha, mais especificamente), chegando ao nosso país somente uma década depois.

Historicamente, a pesquisa em teatro tem direcionado suas análises tendo como objeto os elementos da cena teatral, considerados por muito tempo os aspectos mais relevantes na produção cênica, como os cânones dramatúrgicos (Prado, 2003; Magaldi, 2001), ou o ator e seus processos criativos (Stanislavski, 2000; Pavis, 2010), dentre outros temas estéticos e técnicos. Contudo, sem diminuição de nenhuma destas possibilidades, acreditamos que, quando estes fatores técnicos e/ou estéticos são associados a uma leitura de mundo que se encontra em torno dessa atividade teatral, a produção do conhecimento se torna mais aprofundada e operativa.

Atualmente, o teatro de rua, seja como arte, seja como objeto de pesquisa, está em um momento de ebulição e crescimento no campo acadêmico. Em alguns cursos de graduação, encontramos o teatro de rua como disciplina (podemos citar, como exemplo, a UFRN, que foi a primeira do Brasil, seguida pela UFPB e UFMA, dentre outras) e os programas de Pós-Graduação de diferentes universidades recebem um número cada vez maior de propostas de análise deste como objeto da pesquisa (Teixeira, 2012; Telles, 2008; Turle; Trindade 2010).

No entanto, apesar de crescentes, as pesquisas sobre esta modalidade teatral têm sido desenvolvidas nas fronteiras do teatro, abordando especificamente, em geral, linguagens estéticas, técnicas e procedimentos dos atores, dramaturgia, ou, em menor quantidade, figurinos e caracterização, dentre outros aspectos da carpintaria teatral.

Não pretendemos, aqui, diminuir a importância do que tem sido pesquisado até então, mas ressaltar a necessidade de se aprofundar a pesquisa do teatro de rua, não somente em sua especificidade teatral, mas no que esta modalidade de teatro tem de mais contundente: sua natureza comunicacional que, no teatro de rua, se torna imperativa, em função da interação com o espaço e seu público.

Em outras palavras, é necessário ir além dos procedimentos e das visualidades para que possamos perceber o teatro de forma ampla e imbricada com o contexto no qual este se encontra, para que o mesmo possa nos esclarecer ainda mais, abrindo um universo de conexões e saberes.

Por outro lado, não é comum encontrarmos pesquisas de comunicação que tenham o teatro como objeto. Ainda que a pesquisa em comunicação possa ter seu objeto no campo das artes, não costuma abarcar o teatro como um meio de comunicação, nem mesmo por uma análise semiótica (que encontramos em abundância no campo das artes visuais), em uma abordagem filosófica, de produção-circulação e/ou consumo. Seja como for, o teatro quase não aparece nas pesquisas de comunicação. O interesse da comunicação, quando pensa as práticas culturais, geralmente se concentra em grande parte nas linguagens audiovisuais (TV, cinema, rádio) e, em proporção bem menor, podemos encontrar algumas manifestações socioculturais bem específicas que, em geral, são vistas pela ótica dos processos políticos, tecnológicos e/ou midiáticos que com elas se relacionam.

No entanto, entender a questão do modo pelo qual se dão os processos comunicacionais e sua produção de sentido, na sociedade de consumo, por meio das intervenções teatrais de rua, é de grande relevância para compreender uma dimensão importante da vida social (Cardoso, 2008).

Assim, nossa obra se propõe a investigar os processos comunicacionais no teatro de rua, tendo a cidade como espaço de conexões entre estes dois campos citados. Interessa-nos entender especificamente o modo pelo qual estas encenações teatrais são vistas, compreendidas e ressignificadas pelo público de rua, no ato de sua recepção no espaço público contemporâneo.

Delimitamos, então, no âmbito do teatro, a forma teatro de rua como *locus* da pesquisa. O termo teatro de rua é bastante antigo e comumente tem sido usado para se referir às mais diferentes formas de intervenção na rua. Contudo, adotaremos como eixo norteador o pensamento de André Carreira (2007), que coloca o teatro de rua como uma modalidade teatral que se demarca pela "[...] teatralidade, porque as características que o definem se relacionam mais com o fazer teatral e com a utilização do espaço, do que

com regras de elaboração do texto dramático" (2007, p. 43). Na trilha desse delineamento conceitual, Carreira (2005, p. 32-34) indica quatro características fundamentais para compreendermos o teatro de rua:

> a) a existência de múltiplas interferências acidentais, próprias da rua, que condicionam o tempo teatral, impondo um uso específico das linguagens do espetáculo;
>
> b) o espaço cênico do teatro de rua é o âmbito urbano ressignificado. Isto é, a representação teatral, em um lugar da cidade cujo espaço cênico não se cerra, inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade, criando infinitas possibilidades expressivas;
>
> c) a existência de um público flutuante, consequência da mesma penetrabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico;
>
> d) o público do teatro de rua é fundamentalmente um público acidental, que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com o acontecimento teatral que interfere no espaço público, e se constitui em um fato artístico surpreendente.

A explicação acima citada pode nos parecer um tanto quanto didática, mas é uma importante iniciativa na tentativa de esclarecer as especificidades do teatro de rua e seus mecanismos de atuação na cidade. A partir desta configuração, desenvolvida por Carreira, poderemos partir para muitas outras formas de abordagem deste fenômeno artístico. Diante do exposto, adotaremos mais especificamente o conceito de teatro de rua desenvolvido por Adailton Alves Teixeira (2012, p. 111):

> O teatro de rua pode ser entendido como todo espetáculo pensado, elaborado e produzido por artistas

> ou coletivos – organizado ou não em grupo – visando a apresentá-lo no espaço aberto com o fito de trocar experiências com o público. Mas isso não quer dizer que um mesmo coletivo não possa atuar em espaços abertos e fechados; significa apenas que seus fazeres e espaços se opõem em seus significados, já que o teatro de rua busca seu público, interferindo na geografia, ressignificando o espaço. Por fim, teatro de rua é uma manifestação artística que utiliza o corpo e o discurso em espaço aberto a serviço do estético, apropriando-se ou não da paisagem como cenário, permitindo, assim, a fruição ao público passante.

O conceito proposto por Alves Teixeira é bastante recente e nos faz refletir sobre o quanto ainda podemos dizer a respeito deste teatro e/ou relacioná-lo a outros conceitos, como espaço público, cidade, territórios, identidades e público, dentre outros. Estes conceitos de análise da relação com o espaço - cênico e urbano - propiciam a reflexão em torno da ação teatral na cidade e os efeitos de comunicabilidade e teatralidade gerados por estes acontecimentos. Torna-se importante verificar que estes efeitos ocorrem em diversas ordens e escalas, o que demonstra a especificidade do teatro de rua e seus modos de fazer.

O teatro de rua, no Brasil, sempre esteve à margem das concepções estéticas dominantes, sendo considerado, muitas vezes, uma arte menor e sem valor artístico. Mas, nas últimas duas décadas, houve uma retomada do teatro de rua, que passou a ocupar os diferentes espaços da cidade, de forma mais efetiva.

No Brasil, atualmente, em todo o território, existem centenas de coletivos teatrais que reivindicam a rua como palco. Alguns deles já são bastante antigos e se confundem

com a história das lutas sociais e políticas, desde o fim do governo ditatorial, a que fizeram frente e resistência. Dentre os grupos de teatro de rua mais antigos do país, podemos destacar o grupo Imbuaça (fundado em 1977, na cidade de Aracaju/SE), Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz (fundado em 1978, sediado na cidade de Porto Alegre/RS), e o grupo de teatro de rua Tá na Rua (fundado em 1980, na cidade do Rio de Janeiro/RJ). Todos estes coletivos seguem atuantes até os nossos dias, dividindo a cena teatral na rua com novas organizações artísticas surgidas no século XXI.

Dentre os novos grupos que surgiram no cenário do teatro de rua, nas duas últimas décadas, podemos destacar o Erro Grupo (fundado em 2001, na cidade de Florianópolis/SC), Brava Companhia (fundada em 2004, na cidade de São Paulo/SP) e a Cooperativa de Artistas Teatrais Oigalê (fundado em 1999, na cidade de Porto Alegre/RS) além do Teatro de Operações (fundado em 2008, na cidade do Rio de Janeiro/RJ).

Contribuiu para esse renascer a retomada deste tema pelas universidades, particularmente os Programas de Pós-Graduação, como também as mudanças ocorridas a partir do governo Lula, que trouxe para as instâncias institucionais de diretrizes da cultura um olhar mais amplo, com seus financiamentos, por meio de editais para grupos e coletivos de teatro com produção cultural diferenciada e pesquisa continuada. Por último, não podemos deixar de ressaltar a organização dos artistas fazedores deste teatro, que passaram a realizar mostras artísticas locais e nacionais, específicas de teatro de rua, como também a organizar-se em redes sociais, usando as tecnologias de comunicação para aproximar e difundir seu fazer teatral.

Tendo em vista a diversidade de coletivos teatrais que, no Brasil, utilizam-se do espaço aberto para seu fazer artístico, na construção do objeto da pesquisa que originou esta obra, dirigimos a análise para o trabalho artístico do grupo Oigalê (de Porto Alegre/RS), com o espetáculo *Deus e o diabo na terra de miséria*, e *O baile dos Anastácio*, e o grupo Teatro de Operações (do Rio de Janeiro/RJ), com os espetáculos *A cena é* pública, e *BTGBT 14059 câmbio* como objetos de nossa análise.

Os grupos foram escolhidos levando em consideração vários aspectos, dentre eles: a) o tempo de existência, acima de cinco anos; b) a intensa produção artística, o que inclui, além da produção de espetáculos, outras atividades, como oficinas, treinamentos, pesquisas, participações em mostras e festivais, dentre outras; c) compromisso estético/político com o fazer teatral de rua.

Escolhemos para análise direta da relação do teatro com o público os primeiros e os últimos espetáculos produzidos por ambos até o início desta obra; espetáculos, estes, que deram origem aos referidos grupos e, consequentemente, integram seu repertório permanente, e são os que têm maior tempo de existência e de apresentações realizadas.

O grupo Oigalê, fundado há 16 anos, por jovens recém-formados no curso de teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é, atualmente, uma companhia profissional reconhecida no cenário cultural de Porto Alegre como um de seus mais expressivos coletivos teatrais na linguagem do teatro de rua.

Do Oigalê, selecionamos o espetáculo *Deus e o Diabo em terra de Miséria*, uma livre adaptação do capítulo XXI do romance *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Guiraldes. O autor nasceu em Buenos Aires, em 1886, e morreu em Paris, em 1927. Foi romancista, poeta e contista. Viveu parte de sua vida na fazenda do pai, no interior da Argentina e, em seus

últimos anos, experimentou a vida mundana e intelectual de Paris, na virada do século XX. Seu último texto, *Dom Segundo Sombra*, foi lançado em 1926, um ano antes de sua morte, e traz as nuances de uma vida pampeana, com os costumes, crenças e tradições da vida gaúcha, com seus códigos de honra e conduta.

O capítulo XXI do romance é uma clara releitura de um texto da tradição medieval, popularmente conhecido como *O ferreiro e a morte*. Este conto medieval já foi adaptado inúmeras vezes, ao longo dos tempos, porém, em geral, mantém em sua estrutura narrativa a mesma história original, que é a superação da morte por meio de espertezas, único bem, inalienável, de que o miserável pode dispor, diante das dificuldades. No romance argentino, a tradição medieval é apropriada pelo autor e recontada tendo o pampa como cenário e o gaúcho pobre como protagonista. O ideário da figura do gaúcho e dos costumes de fronteira, contidos na obra de Guiraldes, foi o ponto de partida que levou os artistas do Oigalê a adaptarem este trecho do romance para o teatro, o que resultou no texto teatral *Deus e o Diabo em terra de Miséria*.

O espetáculo *O baile dos Anastácio* também segue estes mesmos preceitos, sendo, no entanto, um texto original, escrito a partir de uma pesquisa realizada pelo grupo, que visitou as cidades de fronteira do Rio Grande com a Argentina e o Uruguai, fazendo uma compilação de histórias e causos relacionados à vida pampiana e às origens do gaúcho e seus costumes. Essa pesquisa resultou no texto dramático em que se mostra um pouco destes costumes de fronteira, mas em que há também uma discussão sobre a questão da terra e de como esse povo do pampa está ligado a ela.

A encenação da Oigalê utiliza todos os recursos que o teatro de rua oferece, inserindo-os esteticamente na cena, mesclados à cultura pampiana, enfocando, neste caso, o contador de causo, a trova, a rima e a música. Seus espetáculos se transformam no que o grupo chama de farsa gaudéria, que é esse teatro popular que retrata um pouco da cultura gaúcha.

Oigalê, no vocabulário regional do Sul do Brasil, é uma expressão de espanto ou admiração. Também pode ser um pedido de escuta e ainda uma saudação de chegada. No caso da Oigalê - Cooperativa de Artistas Teatrais, todas estas possibilidades se encontram. Esteticamente, o grupo não passa despercebido. Seus figurinos coloridos, concebidos a partir da tradição gaudéria, com capas e botas, chamam a atenção de longe. Somado a isto, o uso das pernas de pau é outro recurso bastante utilizado pelo grupo, o que proporciona um destaque especial, ao dar aos atores uma superioridade impossível de ser ignorada em seu deslocamento por entre a paisagem urbana da cidade. Outro aspecto das encenações da Oigalê, que tem grande importância no jogo de cena e com o público, é a musicalização. A música, nos espetáculos do grupo, compõe a dramaturgia e é usada como mecanismo de aproximação e conquista do público/espectador, como também faz parte do treinamento dos atores.

Na estética do grupo, está a busca de uma identidade cultural. As pesquisas de criação artísticas são conduzidas de forma a buscar a origem cultural do gaúcho, não uma tradição inventada (Canclini, 1998) e propagada pelos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), mas aquela oriunda da vida do pampa, da tradição dos avós, da linguagem, da mitologia, crenças e costumes da tradição de uma vida fronteiriça (Argentina, Brasil e Uruguai). Essa relação entre cultura e política faz com que a Oigalê tenha uma especificidade em suas encenações teatrais, provocando múltiplas interações no ato de suas apresentações.

O segundo coletivo a ser estudado é o grupo Teatro de Operações. O mesmo foi fundado por jovens estudantes de teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 2008, e desde então tem se destacado no cenário artístico por sua atuação militante, criativa e provocativa.

Na linguagem militar, a expressão teatro de operações refere-se à área física em que se concentram as forças militares, as fortificações e as trincheiras em que se travam as principais batalhas em um campo de guerra. A concepção do termo, além da ocupação geográfica e estrutural, comporta também um escalão de comando com grande autonomia de ação. Tal referência não poderia ser mais apropriada (ainda que metafórica) para definir a estética e a atuação do grupo Teatro de Operações. Sua atuação se dá por meio da criação de operações para teatro de rua e do desenvolvimento de pedagogias periféricas. Em outras palavras, o grupo busca romper com a concepção de arte como uma obra prima e seus privilégios, colocando-se, por opção política e estética, no âmbito das zonas periféricas da cidade e sua população, onde desenvolve suas investigações e atividades artísticas, construindo um trabalho fora dos circuitos estabelecidos.

A criação artística do grupo se dá em meio a uma vida comunitária, ou seja, todo o foco investigativo e de criação dos espetáculos ou, nas palavras do grupo, das operações, é feito a partir da convivência entre os participantes. Em outras palavras, os atuadores/operadores, durante a criação artística, instauram uma comunidade onde moram, cozinham, comem, dormem, dentre outras atividades da vivência coletiva. Permanecendo juntos o maior tempo possível, toda a criação se dá neste período de convivência e estudos, como parte natural deste cotidiano.

Na rua, o teatro de operações se impõe como uma trincheira, invadindo a cidade, interrompendo seus fluxos, subvertendo a ordem e seus espaços. Além do aspecto político de seus temas/espetáculos, a ocupação do espaço público tem um caráter de intervenção que inclui, em sua estética, máscaras, sinalizadores, arames farpados e vestimentas como ternos, assim como o corpo nu.

O espetáculo *A cena é pública*, objeto de nossa análise, é o primeiro espetáculo do grupo e traz como tema o questionamento da democracia representativa, o que o grupo chama de privatização da cena pública, que seria a transferência, por parte da população, de seu poder político a representantes, em um falso processo democrático, o que resultaria na perda de autonomia e, portanto, na perda da cidadania. O espetáculo *BTGBT 14059 câmbio* foi inspirado no filme documentário *Estamira*, tendo como problematização as teorias de Milton Santos sobre o corpo e o espaço. O grupo parte da ideia de que o corpo é portador de uma micropolítica e, a partir daí, começa a pensar que corpo é esse, dentro do pensamento hegemônico e binário que a sociedade apresenta. Problematizando essas questões, o grupo cria um espetáculo performático, sem texto falado e predominantemente imagético. O coletivo carioca leva à cidade um teatro de rua eminentemente contemporâneo e cosmopolita, colocando em questão a cidade e seus habitantes, em uma relação profundamente política, a partir de sua proposta de ruptura dos condicionamentos cotidianos daquele ambiente urbano e social. Com uma encenação performativa e imagética, o grupo Teatro de Operações subverte a própria noção de teatro, mexendo com as percepções do espectador e com sua expectativa de teatro.

Ao contrário da Oigalê, em seu trabalho artístico, raramente se utiliza de dramaturgia, pois traz a elaboração do discurso construído no corpo poético e na performatividade dos atuadores, ocupando o espaço público com a criação de imagens impactantes. A encenação é trabalhada a partir de temas construídos em constantes laboratórios de experimentação artística no espaço da cidade.

Com formas artísticas completamente diversas, mas que, por sua vez, são encenações interligadas com o espaço público, inserindo na tessitura e no desenho arquitetônico das cidades suas diferentes estéticas teatrais, tais grupos provocam uma relação de trocas simbólicas e interativas com a estrutura espacial, o movimento característico do lugar e aquele público específico. Essa constante adaptação ao ambiente da cidade faz com que se tenha um processo contínuo de criação dentro de um mesmo espetáculo, que se renova a cada intervenção. Por estas características singulares em seu fazer artístico, os grupos foram escolhidos como objeto desta obra, pela estética aprimorada de seus trabalhos, como também pela forte característica política de suas atuações.

O confronto entre estas duas formas distintas de ocupar o espaço público e a relação destas com o espectador da rua enriquece nossa obra. É a partir de sua produção simbólica e seu discurso político e estético que queremos investigar os processos comunicacionais e a relação desta modalidade teatral de construção e recepção do discurso com a cidade e seus habitantes.

Em nossa análise, entendemos o teatro de rua como uma manifestação estética e política em pleno diálogo com a sociedade contemporânea que, para se comunicar com o público da cidade, apropria-se dos mais diferentes espaços, temas e procedimentos estéticos e, por meio do convívio e da experiência, contribui para a produção de sentido e a cidadania.

Jerzy Grotowski (1971), ao escrever *Em busca de um teatro pobre*, considera como núcleo vital do teatro a relação estabelecida entre ator e espectador, sem a qual o teatro não existiria. Segundo Dubatti (2012, p. 23), "o teatro é o espaço e o tempo compartilhados em uma mesma região de afetação". Esta experiência não poderia, portanto, ser repetida, apresentando-se única a cada execução.

Nestes diferentes conceitos, confronta-se uma questão fundamental: o teatro é arte do convívio. Sua manifestação acontece em determinado lugar, em tempo real, com sujeitos atores e espectadores viventes, que estabelecem, durante o acontecimento teatral, uma relação única. A partir deste ponto de vista, é possível abarcarmos experiências inovadoras e instigantes, perpetradas pelo teatro de rua na contemporaneidade. Este se destaca como uma forma de se relacionar com o espaço, dando-lhe uma dimensão simbólica e novos parâmetros. A característica mais intensa desta relação ocorre pela interatividade com seus ocupantes.

Veremos, durante este estudo, que a tríade teatro/espaço/público traz para a cidade possibilidades reais de subversão de um estatuto muitas vezes considerado como imutável. É o teatro de rua enquanto acontecimento que, ocupando os espaços públicos, irá provocar e instaurar, por meio da poiésis, um rompimento com o estado de ilusão, criando, de fato, uma comunidade de cidadãos que, naquele tempo/lugar estabelecem uma relação entre si, a arte e a cidade. Isto só é possível no âmbito da experiência e do convívio. Não basta, para esse teatro, ocupar o espaço público. Para instaurar o convívio, ele precisa ressignificá-lo e, sobretudo, desencadear, a partir deste, um processo comunicativo com seus ocupantes, sem o qual não é possível estabelecer uma mediação entre a cidade e os indivíduos.

Na explanação acerca do modo pelo qual construímos nosso objeto, alguns campos e conceitos já podem ser identificados como constitutivos da pesquisa, a saber, o teatro, a comunicação, o espaço, o público e a cidadania. Nos subitens a seguir, procuraremos historicizar a formação dos conceitos e a maneira como deles nos apropriamos.

Pequena história das transformações da forma do teatro

A história da arte tem mostrado que sempre esteve imbricada com seu contexto histórico e não escapou, portanto, de suas implicações político-sociais e econômicas ao longo dos séculos. Essa transformação, na forma de ver e fazer arte, traz implicações diversas, desde a sua dessacralização, preconizada por Walter Benjamim (1996), até sua autoproclamação inaugurada pelo visionário Marcel Duchamp, ou seja, arte é aquilo que o artista diz que é, característica muito presente no contexto atual.

As primeiras elaborações teóricas sobre a arte teatral relacionavam-na, de um modo geral, à capacidade do homem de criar a partir de sua subjetividade e necessidade de explicação do mundo. Na historiografia do teatro ocidental, a Grécia ocupa lugar de destaque, para além do que se convencionou chamar de berço do teatro, pois nela encontramos características de um teatro mais próximo de seu sentido mítico, social e político. A importância do teatro, na organização sociocultural da pólis grega, foi, de fato, crucial, tendo grande influência, também, nas relações políticas da democracia grega. Sabemos que, muito antes da tragédia e da comédia consolidarem-se como gênero teatral nos festivais dionisíacos, os alicerces do que viria a ser o teatro grego foi sendo estruturado durante um longo período: nos rituais rurais, passando pela organização do coro de sátiros e o acompanhamento mimético de seus ditirambos, até a projeção de Téspis como solista. O advento de Téspis, como primeiro ator, inaugurou um novo momento para os rituais dionisíacos em sua trajetória rumo àquela que é considerada sua mais nobre expressão, a tragédia. Nas palavras de Margot (2014, p. 105),

> nenhum dos presentes na dionisíaca de 534 a.C poderia sonhar com o alcance das implicações que este acréscimo inovador de diálogo ao rito traria para a história da civilização e, menos ainda, o próprio Téspis.

O lugar deste teatro, ou seja, seus espaços de apresentação, também se modificou ao longo destes períodos de fusão do culto com o teatro. O *theatron*, construído para ser o lugar de onde se vê, e onde eram apresentados os espetáculos, não conseguiu abolir a procissão solene ao Deus Dioniso, herança do ritual que, como uma nova tradição, prescindia os festivais, percorrendo a cidade "terminava na orquestra dentro do recinto sagrado de Dioniso" (Margot, 2014, p. 105).

As grandes dionisíacas eram um acontecimento singular na vida cultural da pólis, embora outras dionisíacas menores acontecessem durante todo o ano, em diferentes cidades. Atenas ostentava o título de capital dos festivais que duravam seis dias e para onde se dirigiam embaixadores, comerciantes e todo tipo de pessoas. O teatro de arena grego era um espaço democrático. Mesmo com as divisões sociais em suas fileiras, nele não era cobrado ingresso e até os escravos poderiam assistir ao concurso, desde que acompanhados de seus senhores (Margot, 2014). Ainda

conforme a autora, a participação do público era intensa, exercendo em larga escala a liberdade de se expressar. Assim, o espectador "desde o mais remoto início, um dos elementos criativos do teatro" (2014, p. 114), participava com palmas, batidas de pés e/ou assovios, conforme os segmentos sociais distintos; manifestava-se, aprovando ou não, o que era apresentado no palco. Dava-se, então, algo surpreendente: por um lado, o teatro, com lugar e tempo determinado e sob o jugo da autoridade administrativa e política da pólis; e de outro, a liberdade espontânea do ritual, ainda presente e mediada pela religiosidade e pela tradição. Uma experiência que se dava, não somente na poética, mas também na relação do público com o teatro.

Outro período histórico em que a experiência entre o público e o teatro se deu de forma intensa foi na Idade Média. Apesar do caráter didático e religioso, o teatro, no período medieval, foi múltiplo, revestindo-se de diferentes formas para resistir às incursões religiosas encabeçadas pela Igreja, que impunha uma missão divina, sacralizando a cena teatral e confinando-a aos pátios das igrejas. Enquanto a Igreja tomava para si o monopólio da expressão artística para fins sacros, uma infinidade de artistas, cantores, comediantes, mimos, menestréis, acrobatas, dentre outros, continuava executando todo tipo de divertimento, em toda a Europa Ocidental. A resistência desses artistas aos ditames da Igreja foi duramente reprimida pelo clero, entre os séculos VIII e IX, sem sucesso, já que estes artistas errantes se multiplicavam pelas estradas e feiras, provocando, ignorando e resistindo às proibições da Igreja até o século XI (Margot, 2014, p. 15).

Quando a cidade medieval rural, ainda sem comércio ou moeda, foi se emancipando e se desenvolvendo eco-

BIBLIOTECA UFAC

nomicamente, as celebrações cênicas, restritas aos pátios e altares das igrejas, gradativamente ampliaram-se em um movimento irrefreável, em direção às praças. Esta situação levou o poder eclesiástico a mudar sua postura de repressão e perseguição aos artistas, ampliando seus domínios para além dos altares. O resultado desse movimento foi um teatro multifacetado e grandioso: farsas, mistérios, autos e moralidades, dentre outros gêneros, tomaram a praça pública, estimulando o comparecimento massivo do povo.

A Idade Média não criou um edifício teatral próprio. Fora do pórtico das igrejas, a paisagem das cidades passa a ser o espaço natural do teatro. Ao ganhar as ruas das cidades rurais deste período, o teatro religioso fatalmente irá se contaminar com as influências profanas, fundindo-se e gerando novos gêneros. Florescem as plataformas, os carroções, os cenários simultâneos e todo tipo de maquinaria, com fins de dar credibilidade às aparições de santos, aos diabos, aos milagres, ao céu e inferno. Segundo Margot (2014, p. 198),

> Dramatizações teatrais competiam com a imaginação de escultores, pintores, entalhadores e gravadores. A simbolização do inferno iria para bem mais além do simples batente do pórtico da igreja, convertendo-se nas mandíbulas abertas de uma fera, soltando fumaça e fogo.

O teatro medieval, embora teológico, ao misturar-se aos artistas populares, trovadores, menestréis, bobos e bufões, incorporou a sátira grotesca e as representações profanas. Podemos dizer que, ao sair dos limites estruturais das igrejas e adaptar-se ao espaço aberto, o teatro daquele período irá resgatar o público e a relação deste com o rito e a festa, abrindo

espaço também para a entrada, nas representações oficiais, dos artistas errantes, já conhecidos do povo, que levarão ao interior dos autos a alegoria, a sátira e a carnavalização (Bakhtin, 1999). Este contexto possibilitou uma crescente apropriação e democratização das representações teatrais e, consequentemente, o enfraquecimento da Igreja e sua ingerência no teatro, o que levou à liberação renascentista.

Na Renascença, ainda que a influência católica permanecesse nas obras de dramaturgos portugueses como Gil Vicente (1465-1536), ou de autores espanhóis, como Lope de Vega (1562-1635), o teatro deu um salto de qualidade, ao assumir características próprias. Foi assim também com a *comedia dell'arte*, que se popularizou por toda a Europa, sobretudo, na França e Itália daquele período e que, mais tarde, desdobrar-se-ia em diferentes formas, influenciando tanto as comédias de Jean Baptiste Molière, quanto o drama shakespeariano. O embate humanista entre o clássico (tragédia e drama) e o popular (comédia e outros gêneros similares) perdurou durante todo o período dos séculos XIV e XV e se apresentava tanto na flexibilização das regras aristotélicas, como na defesa de sua validade. Outro aspecto deste confronto se mostra notoriamente na separação e valoração dos espaços de execução do teatro, ou seja, o edifício teatral (palco elisabetano, currales, arenas, dentre outros formatos), como espaço próprio da arte dramática, e os espaços abertos (praças, feiras, ruas e largos), como lugar de uma arte popular.

A influência da arte clássica, da geometria e da arquitetura acabou por gerar um palco dinâmico e voltado para o desenvolvimento de estruturas cênicas que permitissem reproduzir o espaço cênico de forma tridimensional. "Isto foi conseguido pela combinação entre um cenário com praticáveis no proscênio e uma parede de fundo pintado em perspectiva"

(Margot, 2014, p. 284). A reprodução do ambiente externo na caixa cênica levou, ao longo do tempo, a uma cisão, ainda que velada, entre o teatro produzido no edifício teatral e o teatro no espaço da cidade, ou seja, na praça pública. Assim, o teatro vai esquecendo aos poucos suas origens de ritual e a relação comunal com o público, para consumir-se em regras de comportamento preestabelecidas e convenções estéticas. Uma nova página desta história será escrita com o advento da modernidade e sua revolução tecnológica.

Como vimos neste breve panorama, o teatro que se realiza nas feiras, praças e outros espaços abertos não é novidade em si. Filho do ritual e da festa, a relação do teatro com o espaço social se dá desde a antiguidade. No entanto, na contemporaneidade, esta especificidade traz consigo novos processos de fazer e comunicar.

No limiar do século XX, sua forma/conteúdo, sempre em mutação, levou o teatro a romper com seu espaço tradicional de exibição (a casa de espetáculo), dilatando as fronteiras espaciais que separam palco e plateia e invadindo o espaço público por opção estética e política.

Todas as possibilidades tecnológicas ao alcance deste encenador recém-surgido, assim como a descoberta da luz, como escrita cênica espacial e temporal, a serviço da fábula; os artifícios mecânicos da cenografia; o ator (este personagem tão antigo, que nasceu com o teatro); todas estas coisas eram revistas e compunham agora uma nova configuração. Vejamos o trecho de uma das cartas escritas por V. Meyerhold para Nemiróvitch-Dânthenko, datada de 17.01.1899, em que Meyerhold conta sobre um de seus ensaios no Teatro de Arte de Moscou:

> Esperei assumir uma parte ativa na discussão sobre Hedda Gabler que estava agendada para hoje. Só que não houve nenhuma discussão. Discutir o significado geral de uma peça, discutir sobre a natureza das personagens, entrar no espírito de uma peça de climas por meio de um debate desafiador – isso não faz parte dos princípios do nosso diretor geral (Stanislavski). O que ele prefere, como foi verificado, é ler a peça do princípio ao fim, parando conforme vai descrevendo o cenário, explicando posições, movimentos e marcando as pausas. O diretor usa o mesmo método de direção que ele trabalhou anos atrás e que o tem guiado, quer seja uma peça de atmosfera e ideias, quer seja algo espetacular. Tenho que provar que isto está errado? Queremos também pensar enquanto atuamos. Queremos saber por que estamos atuando, o que estamos atuando. (apud Takeda, 2003, p. 98)

Na citação acima, percebemos, no desabafo do ator, que ele passa por um processo de transição no qual questiona as diretrizes de seu diretor (Stanislavski) e se coloca como um ator que busca refletir sobre o processo criativo no qual está inserido. Não é por menos que Meyerhold, naquele período, já era um ator consagrado e se tornará, também, no decorrer dos anos seguintes, um dos maiores encenadores de todos os tempos. Para Meyerhold, o ator não deveria executar atos previamente marcados, mas inserir-se na atividade de construção do espetáculo, que ele mesmo, com seu corpo, fosse mais um dos elementos da composição espetacular. Para ele, o corpo do ator era um material fundamental na composição dos personagens, espacializando-se, sendo a própria coisa observada. O ator materializa-se e, assim, materializaria o espetáculo.

Os questionamentos que assolaram a arte dramática, na Europa do século XX, não se restringiam ao papel do ator; como possuíam também este sopro moderno, procuravam adequar o teatro aos novos tempos do capitalismo industrial, influindo na descentralização do texto dramático como seu vetor principal e mola mestra do fazer teatral. Este passou progressivamente a ser mais um dos elementos constitutivos do espetáculo e a quebra desta hegemonia trouxe muitas implicações. Dentre elas, destacamos a dilatação do próprio conceito de dramaturgia, que já não se restringia às normas literárias e/ou aristotélicas de tempo e de lugar. Com a emancipação do encenador, passou a ser considerado texto também a tessitura teatral posta na cena. Ou seja, a dramaturgia também poderia ser esta escrita cênica, composta não somente pelo texto escrito, mas também, pelo não escrito, por sons, energias corporais, cores e movimentos, atmosfera, tudo que compõe visualmente o espetáculo, que é a própria teatralidade escrita pela encenação, como arte autônoma. Estas influências, em um novo modo de pensar e de fazer o teatro, geraram, ao longo do século XX, conflitos entre os adeptos do texto teatral, enquanto literatura, apegados às regras da escrita do texto dramático, e aqueles que pensavam que o ato de escrever e encenar eram um movimento único e indissociável.

Dentre estes, podemos destacar Bertold Brecht (1898-1956): para ele, encenação e composição dramática estão ligadas, não podendo ser separadas (Dort, 1960). Samuel Beckett (1906-1989) é outro importante exemplo: para ele, a relação entre a escrita e a cena é uma via de mão dupla (Farias; Moacir, 2011). Ocorre que, dentre todos os elementos teatrais que ganhavam, gradativamente, independência e especialização, como categorias próprias na criação da cena, a dramaturgia foi a que mais resistiu aos sopros que submetiam a escrita literária às criações e experimentações

da cena moderna. Curiosamente, podemos perceber que a dramaturgia, assim como todos os demais elementos da constituição do teatro, que se ordenavam em meio a um novo contexto que se apresentava, direta ou indiretamente, relacionava-se com o espaço.

Todo esse processo, no entanto, foi lento e se constituiu como um marco divisor de águas. Jean Jaques Roubine (1998) chamou a esse movimento de expansão do espaço cênico de explosão do espaço, pois o teatro, no século XX, já não cabia mais na caixa cênica. Jacques Copeau (1879-1949) já preconizara essa invasão da cidade pela arte dramática, no início do século passado. Um dos primeiros encenadores da era moderna, Copeau, negava o edifício teatral e buscava um novo público para um novo teatro:

> Deixar o teatro para ir para onde? À igreja? Alguns nos seguiriam. Não os crentes. À fábrica? Ao palácio dos novos ricos? À praça pública? Pouco importa o lugar desde que os que se juntam tenham a necessidade de nos ouvir, e que nós tenhamos algo a lhes dizer ou a lhes mostrar, e desde que este lugar seja animado pela força da vida dramática que está em nós. Se não sabemos para onde ir, vamos para a rua. (apud Cruziani et al., 1999, p. 21)

Das palavras do encenador destacamos dois aspectos importantes e emergenciais no teatro do século XX. A primeira delas é a urgência comunicacional, até então represada nos limites da cena. Esta já não é o mais importante, desde que haja um público interessado [e necessitado] de ver e ouvir o que o artista tenha a dizer e a mostrar. O segundo aspecto desta fala se encontra na conclamação convocatória da busca de um novo lugar para o teatro, consequentemente, a busca de um novo público. O encenador preconiza, em seu discurso, a fuga da arte dramática do edifício teatral, até então majestoso, em seu lugar de casa do espetáculo, para, então, eleger a rua como seu verdadeiro palco.

Podemos perceber, ainda, no contexto acima citado, que não havia, por parte destes encenadores que se colocavam à busca de novos públicos e espaços, uma percepção das inúmeras possibilidades de comunicação e interatividade que seriam proporcionadas a partir da tomada das ruas pelo teatro. A possibilidade de um público, não apenas receptor, no sentido estrito da palavra, um público que ouve, compreende e significa, mas, para além destas características, um público que escolhe, compreende e participa. Este público intenso, complexo e voraz, ainda estaria por se revelar ao longo da história do teatro e dos homens.

O político no teatro e o teatro político: um debate necessário

Falar de teatro político é, quase sempre, uma tarefa exaustiva. Isto porque o termo vem carregado do peso histórico do desenvolvimento das artes ao longo da história. O aspecto filosófico de que todo homem é um ser político por natureza e, sendo o teatro uma produção humana, conclui que o mesmo é político em sua essência: mesmo que não reivindique um discurso político explícito ou se coloque assumidamente contra todos eles, um complicador a mais nessa seara é o fato de que, no âmbito acadêmico, o termo teatro político está inserido em um vasto campo de disputas conceituais sobre o que torna político o ato teatral, ou seja, suas formas e conteúdos.

Historicamente, podemos destacar que, no Brasil, o chamado teatro político teve três momentos de ebulição. Primeiro, no início do século XX, com os anarquistas; depois, no período desenvolvimentista que vai do final da década de 1950 até a instauração do Ato Institucional nº 5, durante o governo ditatorial. Simultaneamente, destacamos a criação dos movimentos teatrais de grande repercussão nacional, como o MCP - Movimento de Cultura Popular[1] - em Recife e o CPC - Centro Popular de Cultura[2] - da União Nacional dos Estudantes - UNE. Entretanto, para entender essa trajetória e o chamado teatro político, na atual conjuntura do século XXI, é importante dialogar com os expoentes filosóficos que forjaram e forneceram a fundamentação ideológica ao teatro que se reivindica político.

Diante da ampla possibilidade de abordagem do tema, vamos trilhar um caminho que nos permita compreender o surgimento desta categoria e seus desdobramentos no Brasil, dando destaque à influência histórica e estética de Bertolt Brecht e Augusto Boal, nomes indispensáveis na trajetória do teatro político, enquanto categoria artística.

Como já dito em outros momentos da obra, a política está imbricada no fazer teatral desde seus primeiros passos. Entretanto, outros aspectos da relação do teatro com o contexto de sua produção influenciam de diferentes formas em sua (com)posição enquanto arte política. No livro *A constituição de Atenas* (Aristóteles, 2011), o filósofo descreve o regime político da cidade de Atenas, evidenciando não apenas a importância do teatro/tragédia para a constituição da pólis, mas, sobretudo, como este fazer teatral foi apropriado e controlado pelo conselho de Atenas, gerando medidas administrativas como salários dos artistas e técnicos, dentre outras. É, também, por meio da lente da política que podemos perceber os motivos pelos quais Aristóteles, um dos mais importantes filósofos da antiguidade, desconsiderou a comédia nesse processo.

---

[1] O MCP foi criado em 1960, na cidade de Recife, durante a gestão do então prefeito Miguel Arraes. Tinha o objetivo de realizar uma ação comunitária de educação popular e conscientização política e social. Em sua organização, havia o Teatro de Cultura Popular, instrumento político/cultural de educação e politização. O movimento ganhou grande projeção nacional, mas foi extinto pela ditadura, em 1964 (Garcia, 1990).

[2] O Centro Popular de Cultura - CPC, criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, reuniu artistas de distintas procedências e linguagens. O eixo do projeto do CPC se define pela tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares. O golpe militar de 1964 traz consigo o fechamento do CPC, a prisão de artistas e intelectuais, e o exílio político (Garcia, 1990).

Na *Poética* (Aristóteles, 1985), há uma tentativa de domar a natureza política do teatro, sobretudo aquele teatro que faz rir, tentando subtrair dele sua importância e valor estético por meio de uma classificação de gêneros que, hierarquicamente, valorizou uns em detrimento de outros. Como argumentação para essa hierarquização, que classificou a comédia como um gênero inferior, Aristóteles destaca dois aspectos característicos da comédia, na antiguidade: o primeiro diz respeito à sua origem e o segundo se refere ao caráter da mímese:

> A origem da comédia reside nas cerimônias fálicas e canções que, em sua época, eram ainda comuns em muitas cidades. A palavra *comédia* é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais os cavaleiros da sociedade ática se despojavam de toda sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor. (Berthold, 2014, p. 120)

Podemos verificar, na citação acima, que a origem da comédia não é diferente da origem da tragédia ou do teatro em geral, que, neste contexto, se dá no ritual e na festa dionisíaca. É perceptível a ideia de que o *komos*, sendo um ritual profano, realizado por cavaleiros e não por sacerdotes, não contém a pureza do ritual dionisíaco e, portanto, traz uma espécie de pecado original que será transferido para o gênero cômico.

A segunda característica, e talvez o aspecto mais político da comédia deste período, diz respeito à imitação. Para Aristóteles, a tragédia era a imitação das ações de homens de caráter elevado, enquanto que a comédia era a imitação de homens inferiores (Aristóteles, 1985). Yves Stalloni, em *Os gêneros literários* (2007), comenta: "A comédia pretende de fato imitar os piores homens ao passo que a outra (tragédia) consagra-se à imitação dos homens melhores", é importante verificar que, enquanto a tragédia é valorosa e tem a dimensão política de auxiliar os governantes no controle das paixões, ensinando aos cidadãos a aceitar os desígnios do destino, conscientes de que pagarão caro pela desmedida, a comédia, por sua vez, poderia facilmente se tornar um problema para estes objetivos, haja vista que esta evidenciava o que havia de pior e de ridículo no comportamento dos homens em geral, dos políticos e senhores de considerável poder na administração e sociedade ateniense. Tal feito precisava ser domado ou diminuído, a fim de que este modo de se expressar não despertasse, por meio do riso, a reflexão.

Não eram raras as afrontas e perseguições aos comediógrafos, com o intuito de intimidação. Segundo o historiador Georges Minois (2003, p. 40), neste período, "pressões são exercidas sobre Aristófanes para que ele modere seu riso cujas gargalhadas são consideradas inconvenientes, sobretudo aos políticos atenienses". Outros comediógrafos, como Cratino e Eupólide, também sofreram perseguições. Uma lei chegou a ser aprovada com o intuito de controlar os temas abordados pela comédia, sobretudo aqueles que ridicularizavam políticos e poderosos da sociedade ateniense: "O autor deverá ater-se aos vícios, às paixões, aos excessos privados" (Minois, 2003, p. 42). Este tipo de censura é extremamente nocivo a qualquer forma de arte e, como tal, tinha a intenção óbvia de controlar o teatro que colocava em evidência as falhas e as torpezas do poder político instituído.

No período medieval já está posto o sentido político da festa (religiosa e/ou profana, inclusive o carnaval) e a resistência do teatro frente às perseguições da igreja, como também sua apropriação pela mesma, quando o teatro passa a ser entendido como elemento útil de doutrinação.

No Renascimento, entre outros aspectos, podemos ressaltar ainda que, tendo inspiração cultural no belo e na perfeição do período clássico greco-romano, vamos ver reproduzidos os pensamentos de superioridade da tragédia/drama e inferioridade da comédia/popular, como também ocorrerão perseguições aos artistas populares, de feira, saltimbancos itinerantes, dentre outros, que não se adequavam a uma sociedade que já principiava a se dividir socialmente.

Na Europa do início do século XX, particularmente na França, segundo a pesquisadora Silvana Garcia (1990), surge uma série de medidas e intervenções, tanto do Estado, quanto das associações culturais de difusão do teatro popular, impulsionados pelo Congresso Nacional de Teatro Popular de 1900. O objetivo deste movimento, além da construção e manutenção de edifícios teatrais por toda a França, era a popularização do teatro nas classes operárias francesas. Ainda segundo a autora, sob o aspecto estético havia uma carência de profissionalização, embora, em sua concepção, a noção do teatro como veículo de ideias e instrumento de lazer e controle social estivesse presente. Esse desejo de chegar às classes populares, por meio de um teatro eminentemente político, eclodirá na Europa, de forma sistemática, a partir da revolução russa de 1917, e desenvolver-se na busca da manutenção de suas proposições que farão da Rússia o berço deste movimento político cultural. Nas palavras de Garcia (1990, p. 5),

> os primeiros anos da revolução são momentos de intensa mobilização. Intelectuais, artistas e trabalhadores organizados assumem a tarefa de disseminar a revolução, impedir os avanços das forças contra-revolucionárias e informar a população das novas ideias e dos novos acontecimentos. Em uma Rússia marcadamente analfabeta, apenas parcialmente eletrificada e em crise de materiais como papel, as formas alternativas de comunicação e informação devem surgir com a mesma urgência com que se impõe a necessidade de uma vitória definitiva das forças que tomaram o poder.

Em sua fala, a autora nos apresenta o contexto em que o teatro de agitação política começa a desenvolver-se na Rússia recém-tomada pelos bolcheviques[3]. O controle e a condução dos assuntos culturais faz-se notar logo no primeiro mês, quando o Estado assume a tutela de todos os teatros e a criação de organismos culturais que farão a mediação entre o governo e a população. Surgiram, ainda, grupos artísticos com fins de agitação e propaganda, o que era incentivado pelo novo poder instituído.

---

[3] Movimento revolucionário que liderou a tomada de poder na Rússia, derrubando o czarismo.

Em 1920, Meyerhold assume a direção do órgão responsável pelos estabelecimentos profissionais de espetáculos e colabora com o governo nas campanhas de formação de trupes ambulantes[4]. O teatro não era a única arte que fora apropriada pelo movimento revolucionário russo pós-tomada de poder: cartazes, a arte muralista, a poesia, dentre outros, estavam em igual mobilização. Entretanto, o teatro é, historicamente, a linguagem que melhor se adequa ao *front*, haja vista sua utilização como meio educativo com eficácia comprovada, em diferentes épocas e partes do mundo, inclusive no Brasil. O teatro pode mostrar e dizer abertamente o que se quer que seja dito de forma direta ao público e, ainda, fazer uso de outras formas, como a música, poesia, etc., de modo que não poderia ser ignorado como arma revolucionária. Foi assim que, sob o domínio do partido comunista, nasce o chamado Agitprop[5] na Rússia.

Na primeira fase da estruturação comunista intitulada comunismo de guerra, as manifestações artísticas eram atos quase espontâneos e de massa. Segundo Garcia (1990), essa fase segue vigorosa em suas formas dramáticas até o fim da guerra civil. De característica amadora, entrará em crise quando começa a perder a tutela do Estado, e inicia-se, então, uma nova fase, quando as questões de forma começam a aparecer:

> Em 1927, o partido promove conferências sobre questões teatrais, através da Seção de Agitprop do Comitê Central. Nela, termina por prevalecer a visão de que, embora o teatro de clube seja, de fato, o mais adequado ao processo revolucionário da classe operária, o resultado apresentado pelos grupos, até então, carece de qualidade e distancia-se muito do padrão desejado. Das insuficiências apontadas, ressaltam a falta de firmeza na "condução ideológica", a "ruptura entre o conteúdo ideológico e artístico", a "fraca qualificação dos membros e diretores" e, consequentemente, um mau resultado técnico. (Garcia, 1990, p. 14)

Podemos dizer que o Agitprop foi um fenômeno que se consolidou ultrapassando seus próprios limites, um movimento com difusão espontânea, que não negava seus propósitos de propaganda explícita, mas desenvolvia, também, um processo que colocava os trabalhadores e militantes no centro da produção teatral, gerando uma ação cultural que os empoderava. Esse processo criativo de comunicação e expressão do Agitprop tem dois aspectos relevantes para o teatro político que se desenvolveu por toda a Europa e, posteriormente, chegará à América do Norte, à América do Sul e ao Brasil: a relação com o espectador e o vínculo com a história. Nas palavras de Garcia (1990, p. 21):

> A participação do espectador no momento mesmo da apresentação deve ser apenas a culminância de um processo de envolvimento que deve começar desde o princípio, durante a preparação do espetáculo. Trata-se de socializar ao máximo o processo do fazer de modo a instruir um espectador privilegiado que não apenas frui a apresentação, mas participa crítica e ativamente de todas as etapas de montagem.

Essa participação do espectador não se dava apenas no ato da fruição do espetáculo, mas, também, durante todo o processo. O bairro sabia e participava da escolha da peça a ser montada, assistia às palestras e debates sobre a peça e/ou autor da obra, debatia junto com os atores sobre este ou aquele personagem e, muitas vezes, tomava parte na criação de cenários e figurinos. O teatro de agitação e propaganda proletário era um evento do qual participava toda a comunidade. Esse teatro ainda sofrerá a influência de Erwin Piscator que, em 1920, desenvolverá o chamado Teatro Proletário ou Teatro do Povo, abolindo a ideia de arte, partindo da premissa de que o conteúdo determina a forma. Piscator dará novo fôlego estético e político para o Agitprop (Piscator, 1968).

---

[4] Ibidem.

[5] A expressão quer dizer agitação e propaganda, criada pelos revolucionários russos, para designar as diversas formas de fazer agitação de massas e, ao mesmo tempo, divulgar os projetos políticos da revolução (Garcia, 1990).

Piscator se mostrou um grande diretor, pensando novas abordagens da cena, utilizando as tecnologias do período para abordar temas modernos de cunho social. A propósito do espetáculo *Apesar de tudo* de 1925, comentando a participação do público, Piscator (1968, p. 39) escreve:

> A massa tomou conta da direção. O teatro tornou-se para ela a realidade, e logo deixou de ser palco contra plateia, mas uma grande assembleia, um único grande campo de batalha, uma única grande demonstração. Essa unidade foi o que, naquela noite, trouxe a demonstração definitiva a favor da força de agitação do teatro político.

Além da preocupação com o público, Piscator se preocupava também com os temas, como o ator e sua função social no espetáculo:

> O homem sobre o palco tem para nós o significado de uma função social. Não é sua relação consigo mesmo, nem sua relação com Deus, que ocupa o lugar central, e sim sua relação com a sociedade. Quando entra em cena, com ele entram sua classe e o seu nível social. Seus conflitos, sejam morais, espirituais, ou instintivos, são conflitos com a sociedade. (1968, p. 47)

O teatro de Piscator tem características da ação direta e não fazia uso de uma grande dramaturgia. Quando muito, a peça era composta de pequenas cenas. Seu texto era o documentário, sobretudo, o documentário jornalístico que se tornara suporte de uma cena atualizada no cotidiano da classe operária. Para Piscator, a arte era apenas um meio para atingir os objetivos claramente propagandísticos de uma nova ordem política:

> Não se tratava de um teatro que quisesse transmitir arte ao proletário, mas de propaganda consciente; não de um teatro para o proletariado, mas de um teatro proletário. Expulsamos de modo radical a palavra *arte* de nosso programa, nossas *peças* eram manifestos, com os quais queríamos intervir nos acontecimentos atuais e *fazer política*. (1968, p. 47)

O ideário de um teatro político de agitação e propaganda não se limitou à Rússia ou à Alemanha da virada do século XIX para o século XX. Vamos encontrar o germe dessas ideias nos movimentos políticos culturais na Inglaterra, nos primeiros passos do movimento operário, desde o início do século XX; na França, na década de 1930 e nos Estados Unidos, a partir do período da grande depressão, em 1929. No Brasil, as ideias políticas que dão sustentação ao teatro de propaganda chegam de navio, durante o fenômeno da imigração, no fim do século XIX.

O chamado teatro político, no Brasil, começa com os militantes anarquistas que, em um primeiro momento, reproduzem o teatro de propaganda e agitação, usando o teatro como instrumento de integração e conscientização política dos imigrantes operários. Quase duas décadas depois, como no Agitprop russo, começam a questionar a qualidade estética e política desse teatro, propondo novos textos e temas, em uma tentativa de oferecer à classe operária um teatro de melhor qualidade estética (Cabral, 2014). Entretanto, é durante o período desenvolvimentista que as ideias do alemão Bertolt Brecht chegam ao Brasil e passam a ser incorporadas na cena teatral, com fins estéticos e políticos, na proposição de um teatro que alcance as classes trabalhadoras sem perder sua qualidade artística.

Bertolt Brecht é um dos dramaturgos mais importante do século XX. Sua obra artística reúne peças de teatro, poesias e músicas, sempre a partir da estética teatral e seu modo de produção. Brecht escreveu também sobre o rádio e seu potencial para a interação com as classes populares na Europa, e a influência dos esportes, sobretudo, o boxe, em meio à população daquele período. Foi um grande pensador e uma das mentes brilhantes que influenciaram a arte e a política de seu tempo. A primeira fase do teatro de Brecht carrega a influência de Piscator: encontramos muitas de suas ideias no teatro dialético, como, também, na primeira fase de sua dramaturgia, nas chamadas peças didáticas. Foi companheiro de Piscator em experimentações teatrais, nos anos vinte. Sobre essa relação, Brecht diz:

> Piscator empreendeu a experiência mais radical para emprestar ao teatro um caráter pedagógico. Tomei parte em todos os experimentos, e nenhum foi feito que não tivesse por objetivo elevar o valor didático do palco. (2005, p. 75)

No âmbito do teatro, Brecht renovou a dramaturgia e o fazer teatral, suplantando os aspectos aristotélicos de sua constituição e rompendo com a estética naturalista que predominava no teatro do início do século XX, no ocidente. Fernando Peixoto, um dos principais estudiosos de Brecht e sua obra, diz que o dramaturgo alemão revolucionou:

> Alterando de forma irreversível a função e o sentido social ao teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobretudo divertimento. (1974, p. 15)

Marxista assumido e herdeiro do legado político do Agitprop, Brecht não se deixou contaminar pela ideia da propaganda política de sua militância e engajamento. Não subtraía do teatro seu caráter artístico. Ao contrário, para ele, quanto mais artístico e poético, mais lucidez e reflexão o teatro provocaria. Sua preocupação em produzir um teatro estético, aprazível e divertido, fazia parte de sua defesa por um teatro eminentemente político, que educasse as massas para a transformação social. Foi a partir de suas ideias estéticas que se aprofundou a quebra da quarta rede, recurso que já vinha sendo desenvolvido por Piscator anos antes, substituído pelo recurso de estranhamento ou distanciamento desenvolvido por Brecht, para quebrar com o efeito ilusório e catártico que o teatro aristotélico costumava exercer sobre seu público; subverteu a ordem levando o público a ter um papel mais participativo; foi o precursor do processo de criação coletiva, em que a figura do diretor não é determinante e a obra teatral passa a ser construída por todos os artistas envolvidos, tirando de um só membro a autoria do resultado artístico e, sobretudo, desenvolveu uma estética teatral conectada com seu tempo e em constante experimentação. Essa prática de pôr à prova suas ideias, por meio da experimentação e da pesquisa constante, deu à sua obra a designação de teatro cientificista e/ou teatro dialético. Nas palavras de Peixoto (1974, p. 16),

> o pensamento de Brecht é um pensamento nunca dogmático e em permanente debate. Ele reescreveu sua obra até morrer. Nunca considerou qualquer trabalho como acabado, concluído. Seu pensamento foi sempre ágil, resultado de contradições, experimental, circunstancial mesmo. E sempre profundamente dialético. Sua obra recusa a metafísica por um teatro histórico e existe em função do tempo.

A estética brechtiana sofreu influência do movimento expressionista, no início do século XX, questionando as artes naturalistas e sua insistência em "reproduzir a vida como ela é", o que levou o jovem Bertolt Brecht, amparado pelo pensamento político marxista, a questionar o mundo da aparência, desmascarando e trazendo à tona a essência das coisas.

O teatro era o instrumento ideal para questionar os problemas naturalizados pela escola e pela arte de então. Gerd Bornheim, em *Brecht a estética do teatro*, discute a estética teatral do dramaturgo e aprofunda as influências políticas e filosóficas que levaram à criação de seu teatro. Em sua busca por um teatro político, não aristotélico e dialético, Brecht vai resgatará o sentido de jogo, que não pode mais se preocupar em apenas reproduzir a vida, ou dar à cena a imitação minuciosa de sua realidade: "A situação pertence ao jogo e deve ser decidida em termos de jogo; e o jogo decide também sobre a própria presença de objetos" (Bornheim, 1992, p. 80). É o jogo, em Brecht, que permite a quebra da ilusão e a maior participação do público no acontecimento teatral, propiciando colocar em contradição esta aparente realidade, dando a ela o caráter político, possibilitando sua reflexão. Para tanto, Brecht mudou a forma de mostrar e narrar no teatro, evidenciando sua condição de fábula:

> Os recursos exteriores se avolumavam: pela maquiagem exacerbada e o uso da máscara. O cenário também, por intermédio do cenógrafo, deixa-se pautar pela visão subjetiva do dramaturgo; a cena já não está situada simplesmente num ver tal lugar determinado, e a iluminação deixa de ser mero veículo que permite ver tal lugar: agora, o espaço e a luz são compostos em si mesmos a partir da exploração da linha e do volume... (Bornheim, 1992, p. 32)

Brecht encontrou, no público do esporte, a experiência viva do que foi o público de teatro um dia: um público participativo, que conhece as regras do jogo e que, ao estabelecer o papel de torcedor, vive a experiência intensa da festa, na busca de resgatar este público participativo e consciente da ação poética do teatro:

> A evolução futura de Brecht está aqui: ele respeitará sempre a dicotomia sujeito-objeto, mas tentará transformar o comportamento interno dos dois termos que a compõe: em vez de aceitar a relação de atividade (sujeito-espetáculo) e passividade (objeto-público), elaborará técnicas para mudar esse esquema em relações de atividade: o sujeito-espetáculo ativo exige a resposta de um objeto-público igualmente ativo. (Bornheim, 1992, p. 96)

Estes aspectos da estética brechtiana são importantes para se reconhecer as bases fundadoras do teatro político no Brasil, que surge revestido pelas ideias marxistas de um teatro político dialético, assim como pelo discurso do Agitprop para compor uma cena teatral que encontra seu papel social junto às classes menos favorecidas da sociedade. Esse papel social do teatro se fundamenta em uma proposição estética provocativa, na busca de temas que levem a uma reflexão sobre o meio social e, sobretudo, sua transformação. Entretanto, no Brasil, esse teatro político será acrescido de uma vontade de resgatar a "verdadeira cara" da cultura brasileira, não reproduzindo esteticamente uma forma importada para representar a classe trabalhadora, mas buscando, nas tradições culturais do povo, o que seria genuinamente brasileiro, ou seja, uma estética dos excluídos. Essa característica do teatro brasileiro se consolidará a partir da década de 1950, durante o chamado período desenvolvimentista.

Naquela década, o Brasil viveu uma efervescência política em que predominou o discurso nacionalista sustentado no desenvolvimento econômico da industrialização, urbanização e na proletarização.

No que se refere ao aspecto cultural, o Brasil vivia os reflexos da economia e do discurso político de uma arte nacional. Isto se fez refletir no Cinema Novo, na criação da bossa nova, no movimento tropicália e no teatro popular, que buscava, nas tradições culturais do povo brasileiro, uma nova cara para a arte do palco. Havia, por trás destas transformações, o desejo de setores da classe média urbana brasileira de consumir novos produtos, como também de ultrapassar o título de terceiro mundo e a alcunha de país subdesenvolvido que predominava no cenário econômico de toda a América Latina. Essa busca constante por uma identidade nacional, da consagração de homem brasileiro e/ou da realidade brasileira perpassava, em maior ou menor grau, todas as manifestações artísticas desse período (Hollanda, 1980).

Esta busca de uma arte nacional/popular impulsionou vários movimentos culturais nos grandes centros urbanos do sudeste e em algumas capitais do nordeste. A classe estudantil, articulada politicamente pela União Nacional dos Estudantes (UNE), teve papel importante nesse período, pois não apenas despertou o consumo de arte na classe estudantil, em expansão nos grandes centros urbanos, como também propôs novas formas de criação artística e produção cultural, por meio dos Centros de Cultura Popular (CPCs), com ações culturais itinerantes, levando a arte teatral como meio de conscientização e mobilização política, a chamada arte engajada, aos espaços das escolas, fábricas, ruas, etc. A exemplo da economia e da política, no meio artístico também havia a efervescência político/cultural que acompanhou esse período até a edição do Ato Institucional nº 5 – AI 5 –, quando a ditadura militar endureceu a repressão, fechando teatros, prendendo artistas e impedindo as produções culturais de chegarem à cena, por meio de uma dura e insana censura.

Particularmente, no que se refere ao teatro daquele período, não podemos deixar de citar a companhia Teatro de Arena (São Paulo 1953-1972), o grupo Teatro Oficina (São Paulo 1958), e o Grupo Opinião (Rio de Janeiro 1964-1983). A trajetória de um teatro político brasileiro passa necessariamente pelas experiências estéticas e ideológicas destes grupos que, fugindo da influência estrangeira nos palcos brasileiros e de uma estética teatral elitista (Teatro Brasileiro de Comédia - TBC), buscavam a nacionalização do teatro, visando compor um repertório próprio, escrito por autores brasileiros, e tendo as questões políticas nacionais como tema e a cultura popular como estética. O grupo Teatro de Arena destacou-se não apenas por introduzir a moderna dramaturgia brasileira (Magaldi, 1984), como, também, por proporcionar um novo estilo de interpretação mais próximo de um teatro popular. Segundo Sábato Magaldi (1984, p. 8),

> o Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abrasileiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus [...] O Arena definiu sua especificidade, em 1958 a partir do lançamento de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarniere. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro.

Estas experiências terão como fonte a tradição da cultura popular do Nordeste, as origens negras do samba, a visibilidade de um povo e de uma classe até então excluída dos palcos e alijada dos direitos socioculturais do país. A questão do nacional-popular se evidenciava como objetivo lado a lado do engajamento. Havia uma agitação política que englobava diferentes pontos de vista ideológicos, dentro de uma ampla influência da contracultura. E, obviamente, as tendências esquerdistas/comunistas se faziam presentes neste contexto. Segundo Edélcio Mostaço, em *Teatro e política: Opinião, Arena e Oficina*, estas iniciativas estético/políticas do Teatro Opinião tinham a influência das ideias políticas de esquerda então difundidas no Brasil, pela ação do Partido Comunista Brasileiro (PCB): "A ideia é lançar

recados esquerdizantes à plateia e comovê-la para que faça a resistência ao Golpe" (Mostaço, 1983, p. 75). Comentando a arte de protesto daquele período, Mostaço critica a concepção paternalista da classe média que idealizava o povo e a classe operária partindo da ideia de vanguarda política, disseminando a visão romântica de como as classes populares deviam se manifestar. De certa forma, esta classe média branca e moradora das grandes cidades usurpava, na ausência de valores próprios, as tradições do povo, pensando devolver a ele um direito e uma autonomia (Mostaço, 1983). Essa autocrítica será feita por Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), anos mais tarde, ao falar de sua experiência no CPC.

Uma das grandes contribuições do período para o chamado teatro político brasileiro foi, sem dúvida, a criação do teatro do oprimido, pelo ator, diretor, e dramaturgo Augusto Boal (1931-2009). Fruto das experimentações por ele vivenciadas no Teatro de Arena e no Grupo Opinião, onde ideias de uma nova forma de fazer teatro e de interpretar a cena teatral surgiram aliadas às reflexões e escritos compilados durante seu período de exílio na Argentina. Ao retornar ao Brasil, no fim da década de 1970, Augusto Boal deu continuidade a uma das mais originais criações estética, metodológica e política de teatro no Brasil, que é o Teatro do Oprimido e que, posteriormente, propagou-se por toda a América do Sul, do Norte e Europa, sendo uma referência reconhecida e estudada até hoje. O pensamento político de Boal é direto e objetivo:

> O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. As classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo com instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja

> *teatro*. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso, é necessário crias as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (Boal, 2013, p. 13)

Visando um teatro que se distanciasse das formas clássicas que reproduzem a opressão social, Boal propôs romper com a separação entre atores e espectadores. Todos podem ser protagonistas (todos devem representar); o protagonismo da cena é uma representação do protagonismo social. Outra proposição de Boal é que se quebrem as barreiras entre protagonista e coro. Todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas (é o sistema coringa, criado por ele como modo de interpretação, no qual todos podem fazer todos os papéis). Assim, Boal inicia a criação de uma poética do oprimido. As ideias de Boal rompem os espaços tradicionais de teatro, indo para as comunidades, bairros, escolas, ruas e fábricas, dentre outros. Descentralizando os meios de produção do teatro, qualquer pessoa pode fazer, criar e participar da cena teatral.

As formas no Teatro do Oprimido se desmembram em várias metodologias: ações diretas, teatro legislativo, teatro invisível, teatro jornal, teatro fórum, dentre outras metodologias criativas que, de um modo geral, permitem que pessoas comuns sejam protagonistas e vivam a experiência teatral conectada à sua realidade social, de forma reflexiva e participativa (Boal, 2003). No teatro de Boal, encontramos a experiência do *espect – ator*, uma das primeiras formas que intercambiou o espectador na posição de ator e vice-versa, característica almejada e reivindicada no teatro contemporâneo da atualidade.

Por ora, deixaremos a trajetória intensa do teatro daquele período, a vasta experiência deixada para as novas gerações,

e partiremos para entender a contribuição deste percurso pensando o chamado teatro político hoje, no século XXI.

No atual contexto globalizado do Brasil, o que caracterizaria um teatro político? As formas consagradas pela história do teatro servem de parâmetro para pensar essa categoria na atual conjuntura? A ideia de teatro político se faz efetiva e operante para pensarmos o teatro contemporâneo? Estas são questões conflitantes, porém necessárias que giram em torno do teatro na atualidade. Sem a pretensão de dar respostas definitivas (que em nada contribuiriam para entender o teatro, hoje), vamos dialogar com as ideias do filósofo Hans-Thies Lehmann, que questiona a compreensão do termo e seu vigor para o teatro hoje, propondo uma nova compreensão do político no teatro.

Partindo da ideia de que a arte e o teatro não são políticos e negando a ideia de um teatro como instrumento de conscientização, Lehmann (2009, p. 3) diz: "O teatro não pode ser um instrumento de auxílio para a formação política". Para o autor, o político só é possível no teatro de forma oblíqua, ou seja, o político se efetiva no teatro quando não puder ser traduzido pela lógica. Em outras palavras, a simples transposição de temas políticos, de um discurso que busque reproduzir e/ou discutir uma realidade social, não se efetiva como político. Para Lehmann, essa questão está baseada em uma simplista e falsa percepção do que seja político. A experiência de um teatro político só seria possível, então, pela prática de exceção:

> Inversamente, vivemos no discurso público uma estratégia incessante de deformação, personificação, visualização. Conhece-se a (de) formação cotidiana do que é político em relação ao drama, de conflitos pseudodramáticos. A realidade política está,

> entretanto, em outro lugar, amigo e inimigo não são mais, de modo algum, pessoas. A *interrupção do político* no teatro adota sob essas condições, particularmente a forma de um abalo do que é habitual, no desejo de encontrar simulacros das assim chamadas realidades políticas dramatizadas no palco, analogicamente à vida cotidiana. (Lehmann, 2009, p. 9)

No entendimento do autor, um teatro que leve à cena temas definidos publicamente como políticos, com o intuito de debatê-los ou esclarecê-los, corre o risco de reproduzir uma ideia padrão, já posta em sociedade, do que seja essencialmente político, mas que é totalmente padronizado: "tudo depende da capacidade de descobrir o que é político onde habitualmente não se percebe nada" (Lehmann, 2009, p. 9) e continua: "O discurso com intensões políticas cai no vazio porque o teatro como tal evidentemente perdeu totalmente o seu lugar político de outrora" (Lehmann, 2009, p. 10).

As concepções de Lermann também têm seus críticos que veem, na ideia de teatro pós-dramático, um esteticismo vazio de qualquer proposição, por temor a posições mais arriscadas, atendo-se a um formalismo que coloca em risco o poder comunicacional do teatro. Críticas à parte, percebemos que o teatro contemporâneo não tem como fugir das múltiplas formas do fazer teatral.

Performatividade e teatro de rua: um atravessamento (in)contido

Como no período do teatro moderno brasileiro, em que diferentes concepções estéticas e políticas se confrontavam, também no Brasil do século XXI, com diferentes estéticas, em sua maioria, fundidas em um processo contemporâneo de trânsitos e atravessamentos, o teatro não poderia ser um só. Esse hibridismo de um *ser e não ser* que se completa é que faz do teatro, hoje, esse campo infindável de possibilidades.

Toda a trajetória acima citada, desde o Agitprop russo até as reflexões do teatro pós-dramático, incidirão de forma determinante para o aspecto performático do teatro contemporâneo da atualidade. Estas influências históricas sofrerão diferentes releituras e gerarão, no contexto dos anos de 1960, novas formas, como o *happenig* na Inglaterra e nos Estados Unidos, que influenciaram também o Teatro Oficina no Brasil. As influências brechtianas de distanciamento, rompendo os limites entre personagem e ator/narrador, podem ser percebidas também na conformação performática do teatro contemporâneo, que busca quebrar todas as regras instituídas ao longo da história, colocando à prova o próprio teatro. Nesta trajetória, um universo de experimentações se abre no campo do teatro que, sem nostalgias de uma época vivida, mas na busca de romper as fronteiras entre arte e vida, provoca novas formas de fazer e pensar o teatro que segue cada vez mais performativo.

No teatro de rua, estas características performáticas estão presentes pela própria estrutura do teatro em diálogo com a cidade. Podem ser percebidas na disposição espacial em relação ao espaço público ocupado e subvertido que naturalmente entra em choque com qualquer tentativa de ilusionismo. Mostra-se, também, na encenação e na relação com o espectador e se destaca, sobretudo, na atuação. A preparação dos atores deve levar em conta que estes precisam estar preparados para, de forma dinâmica, transitar entre personagens e narradores, atores e cidadãos, dando à sua atuação uma constante e (in)contida performatividade.

O termo performatividade não é novo, como possa sugerir o teatro da atualidade, e sua estrutura está diretamente relacionada ao entendimento do termo performance, que é amplamente utilizado em diferentes perspectivas e campos.

Ervin Goffman (1922-1982) foi um dos pioneiros a usar o conceito de performance no livro *A representação do eu na vida cotidiana*, publicado pela primeira vez em 1959. Goffman (2004) aborda a ideia de performance relacionando-a à vida cotidiana no âmbito das relações sociais. Para o autor, o conceito de performance se confunde com o conceito de teatralidade. Antes mesmo de o autor ampliar a compreensão das relações, evidenciando nelas sua teatralidade, Brecht já percebia que, nas ações do cotidiano, os homens produziam uma teatralidade pura. Em outras palavras, um espetáculo em que o ser humano era, ao mesmo tempo, espectador e ator de uma cena aparentemente não planejada. Sobre o teatro cotidiano, Brecht diz:

> Vocês artistas que fazem teatro em grandes casas, sob sóis artificiais, diante da multidão calada, procurem de vez em quando o teatro que é encenado na rua. Cotidiano, vário e anônimo, mas tão vívido, terreno, nutrido da convivência dos homens [...]. Vejam aquele homem na esquina! Ele mostra como ocorreu o acidente. Notem sua seriedade e o cuidado da sua imitação. Mas não digam vocês: o homem não é um artista. Negassem ser ele um artista, poderia ele negar que fossem homens. Digam antes: ele é um artista porque é um homem. (Brecht, 2000, p. 237)

A fala de Brecht deixa claras as percepções do dramaturgo que se inspira na vida cotidiana para renovar suas ideias teatrais e sua dramaturgia. Brecht referia-se a estes

estudos de observação do cotidiano como cenas de rua, em que o diretor alemão costumava perceber a teatralidade potente que se manifestava no cotidiano das cidades.

Porém, a pesquisadora de performance, Josete Férral, em suas pesquisas, faz uma revisão das origens do conceito em diferentes campos da ciência e reconhece que outros pesquisadores já vinham adotando o termo, evidenciando seu aspecto de ação. É o caso de Jürgen Habermas (1996), que passa pela ideia questionando a verdade objetiva, evidenciando o subjetivo e a relativização da realidade e de John Langshaw Austin (1962), ao usar o termo performance para designar os atos da fala, nas suas pesquisas sobre enunciação. Também nos estudos de gênero, a pesquisadora menciona Judith Butler (1997), que fala do condicionamento comportamental. A este processo de construção social de gênero Butler chamará performatividade (Féral, 2009).

A contribuição da pesquisa de Féral é fundamental para se entender o processo de performatividade no teatro ou como se refere a pesquisadora, o teatro performativo.

Para chegar ao entendimento do que é performatividade, Féral faz um cruzamento do termo com o conceito de performance, a partir das pesquisas de Richard Schechner (1934). No livro *Performance studies: an introduction*, publicado pela primeira vez em 2002, Schechner amplia as ideias de Goffman sobre comportamento restaurado, usando o conceito de performance e relacionando-o a outros campos, como a antropologia, a filosofia e a arte (Schechner, 2006). O autor não se limita a apresentar uma ideia conceitual sobre a performance, mas também propõe uma metodologia de análise, por meio dos estudos da performance. Nesta perspectiva, o autor apresenta uma rede de conexões na qual a performance está em quase tudo o que acontece: no ritual, no jogo, na cena artística, no sexo, na ação praticada e repetida, dentre outros.

Para Schechner, performar é resultado de quatro ações específicas: ser (*being*) é a própria existência; fazer (*doing*) é tudo o que existe; mostrar fazendo (*showing doing*) é mostrar o que se faz, ou seja, sublinhar a ação; explicar a exposição do fazer (*explaining showing doing*), que remete ao campo da pesquisa nos estudos da performance (Schechner, 2006, p. 62). Neste aspecto, Féral evidenciará o quanto o teatro é performativo, haja vista que este se apropria, por meio da imitação, do comportamento restaurado, desenvolvendo, assim, uma dupla performatividade:

> Quem diz mostrar, o diz em relação à alteridade. Necessariamente dirigida a alguém, a performance ocorre para alguém, para o olhar do outro que lhe analisa, lhe compara, aceita-a ou a bitola, por vezes, em relação aos critérios comuns (entre o performer e o receptor). No caso de teatro ou da dança, tal processo se amplia ainda mais na medida em que os criadores tomam como material os comportamentos ou os mecanismos do *eu* (comportamento restaurado): isso quer dizer que os artistas tomam consciência e os põem em cena *comportamento restaurado restaurado*. Desse modo, compreendemos o quanto o teatro é performativo. (Féral, 2002, p. 79-80)

Entendemos, então, que o conceito de performatividade pode ser apropriado em diferentes territórios. Entretanto, no que toca a esta obra, interessa pensar a performatividade, sobretudo, nas relações sociais que se encontram imbricadas em seu cotidiano, que no teatro de rua são ampliadas pela potencialidade da cidade, nos comportamentos performados no espaço público, em sua polifonia e camadas que fazem do teatro de rua um espaço de transição entre o real e o ficcional. Em outras palavras, o termo performatividade é empregado duplamente para referir tanto à atuação dos artistas no espetáculo teatral de rua, quanto ao jogo interacional com o espectador no espaço público, que também se coloca em um estado performativo.

Sob este aspecto, aproximamo-nos do conceito de teatro performativo, cunhado por Féral, para referir o teatro de rua, independente da estética adotada por seus criadores ou dos discursos identitários e/ou estético/políticos que venham a reproduzir, por entender que o teatro de rua possui operações performativas que determinam outro endereçamento ao receptor, por meio de uma imersão sensorial própria, instaurado em meio a uma ruptura, que é o fluxo da cidade.

Veremos, mais à frente, na análise dos espetáculos, as diferentes formas em que esta performatividade se apresenta, fluindo da cena ao espectador, como também do espectador à cena, instaurando um espaço de intersecção entre o teatro e a cidade, evidenciando a ação comunicativa.

O espetáculo teatral e a ocupação do espaço público

A relação do teatro com a cidade não é nova, ou um fenômeno da atualidade. Na verdade, o teatro sempre se relacionou com a cidade e a história do edifício teatral, ou dos diferentes espaços físicos utilizados para a realização da representação teatral, traz em si um registro da inter-relação da arte teatral e das relações sociais na constituição da cidade. Para Lídia Kosovski (2005, p. 10), a demarcação do espaço físico para a cena teatral, ao longo da história, teve cinco configurações fundantes:

> O anfiteatro grego, como figura de uma conquista da cidade, como espaço político; o palco múltiplo medieval, com seus lugares descontínuos espalhados pela aldeia; o palco triplo elisabetano denota a relação entre a vida feudal e a nova diplomacia maquiavélica; o espaço renascentista da tragédia clássica, que deve ser visto como um espaço abstrato que espelha a cidade como referência de ordem; e finalmente o palco italiano, como espaço de espelhamento da realidade, criado progressivamente durante o decorrer do século XVIII para chegar ao seu coroamento no século XIX, na própria medida em que a burguesia constrói o lugar concreto de suas próprias coisas.

Para a autora, os espaços teatrais oficiais, criados ao longo de séculos de história, refletem o controle político e econômico dominante de cada período. As diferentes arquiteturas não foram obra do acaso. Pelo contrário, eram pensadas e planejadas como uma tentativa de, por meio de um espaço de fruição artística, determinar - ainda que de forma simbólica - outros lugares sociais, políticos e econômicos.

Em sua fala, Kosovski demarca a tentativa constante de controle sobre a atividade teatral, ao longo de diferentes momentos históricos. Para ela, este controle político concretizava-se na determinação espacial. Definindo onde o teatro poderia acontecer, ser visto, ouvido ou apresentado, criava-se também uma série de procedimentos estéticos e de fruição, circunscritos aos moldes deste ou daquele espaço. A experiência artística perdeu aos poucos a intensidade herdada do ritual. O público se transformou em plateia e assumiu ares de contemplação passiva.

Outra questão sobre o edifício teatral é que este, institucionalizado, não comporta todas as expressões artísticas que o buscam como espaço, por um lado, pelo fato de que o número de edifícios teatrais é menor que a produção teatral; por outro, há ainda os custos de ocupação deste espaço que, além de aluguel, inclui, também, outros tipos de taxas, onerando sua utilização. Tal fato cria uma seletividade normatizada, o que resultará em uma cruel divisão de valorização, por meio de um discurso esteticista, entre o que está dentro (cultura erudita e clássica) e o que está fora do edifício teatral (cultura inculta e popular). Assim, podemos acompanhar as transformações dos diferentes espaços de representação teatral concomitante às transformações socioespaciais pelas quais passavam as relações políticas e socioeconômicas da vida em sociedade.

Todas estas questões de origens longínquas perpassaram a linha da história e permanecem presentes em nosso tempo, em um movimento mútuo de comunhão entre o teatro e a cidade, ora com tensão, em outros momentos em perfeita harmonia, ora com indiferença, em outros com ferrenha disputa, seguindo o teatro, nas diferentes configurações da cidade ao longo de séculos.

Para fazermos o recorte conceitual do que entendemos por espaço público, na contemporaneidade, é necessário, antes, conhecermos a história da cidade, seu surgimento, sua função social, suas características e transformações ao longo dos séculos.

Sabemos que o sentido de territorialidade é tão inerente ao homem quanto sua capacidade de convivência e compartilhamento. Para Lewis Mumford (1982), isto fica claro desde os primórdios das comunidades mais rudimentares. Ainda no período do homem paleolítico, a necessidade de um lugar para os mortos, uma caverna, uma cova, ou, ainda, um túmulo coletivo, foi um dos marcos de territorialidade: "A cidade dos mortos antecede à cidade dos vivos" (Mumford, 1982, p. 13). Um ente morto, enterrado em dado lugar, foi uma das primeiras relações do homem com o espaço em que habita. Por vezes, era este ancestral que trazia os vivos daquele clã de volta àquela localidade. Assim, antes mesmo de a cidade se tornar um lugar de residência fixa, ela foi um lugar de encontros, de reuniões e, podemos dizer, esta é uma de suas características essenciais, que se mantém até a atualidade.

Enfim, todas essas primeiras construções físico-espaciais se desenvolveram a partir da aldeia. Contudo, para além das estruturas, no interior das aldeias, estavam as relações entre seus habitantes, sua religião, costumes, as histórias de seus heróis, repassadas a cada geração, pelos anciões.

A cidade moderna que emerge se faz diferente da aldeia (modos de vida e produção comuns), e da urbe (lugar de culto e domicílio); é, antes, uma conjunção destas características e funções (Coulanges, 2005).

Na delimitação conceitual do que estamos chamando de espaço público contemporâneo, vamos encontrar, no pensamento científico, diversas elaborações desta importante categoria para o homem e sua vida em comunidade. Desde a teoria de Emanuel Kant (espaço/tempo), sobre a necessidade natural do homem em perceber o espaço, até as mais diversas compreensões do tema nos estudos urbanísticos, geográficos e filosóficos, dentre outros. Entretanto, devido à amplitude das possibilidades de abordagens em torno do tema, vamos trilhar caminho pelas concepções geopolíticas que delimitam esta categoria ao âmbito da cidade e suas inter-relações.

Se nos ativermos ao espaço como um produto concreto, isto é, como um elemento fabricado pelo homem, então

teremos três características fundantes que predominam na construção do espaço como categoria operativa. O primeiro pensa o espaço do ponto de vista de sua fabricação. O segundo aspecto é a abordagem do tema a partir da prática do espaço dado/fabricado. E o terceiro aborda o espaço como um produto e um processo histórico. Diferentes campos do saber dirigirão seus estudos para uma destas perspectivas específicas, sendo que os estudos geográficos se destacam pela interdisciplinaridade, interligando todos estes aspectos, obtendo, assim, uma compreensão mais satisfatória do conceito espaço.

Na relação do espaço da cidade com o teatro, é necessário entender esta categoria como um conceito amplo, que engloba sua estrutura física (paisagem), seus aspectos socioculturais (lugares e territórios) e o tempo/ritmo de seu cotidiano (ação do homem/história). Deste modo, poderemos perceber a ação e a interatividade do teatro no espaço público de forma plural, desde sua relação com o espaço concreto: prédios, esquinas, telhados, ruas e sacadas, como, também, o jogo cênico e sua relação com o público da cidade, em um dado tempo e contexto. Alguns importantes teóricos nos trazem grandes contribuições para o entendimento da cidade e seus espaços.

Richard Sennet, em *O declínio do homem público* (1988), apresenta-nos a cidade como o lugar do encontro, um lugar de coabitação onde a intimidade ou a identidade não se encontram em foco, mas as relações de sociabilidade. Em outras palavras, o espaço público é o lugar onde pessoas estranhas podem se encontrar e conviver, sem, no entanto, abdicar do direito de permanecerem estranhos. Integram a cidade as relações de sociabilidade (civilidade) que, para o autor, têm, no espaço público, o ambiente principal de sua concretização.

O passeio público, o lugar de comércio, os espaços por onde o indivíduo circula, são também os espaços onde ele constrói estas relações: "[...] O homem moderno é um homem móvel" (Sennet, 2010, p. 42). O espaço é descentralizado e polivalente, de modo que, quanto mais circulação houver, mais especializado for o trabalho, mais haverá a participação individualizada. Apesar da ideia de um homem público e um espaço de sociabilidade soarem um tanto quanto idealistas na atualidade, Sennet traz uma importante contribuição ao perceber o papel do corpo na escrita da história da cidade. O corpo também é considerado como um espaço de comunicação. Para o autor, a tríade corpo, cultura e mente desencadeia, na vida da cidade, as mais diversas relações de sexo, gênero e política, consolidando um homem de múltiplas camadas (2010).

Outra importante contribuição teórica sobre o conceito de espaço nos é apresentada por Jürgen Habermas, no livro *Mudança estrutural da esfera pública* (1983). Para o autor, a esfera pública é um processo de publicidade moderna, que tem início no século XVII, consolida-se no século XVIII, com o liberalismo, e tem sua decadência no final do século XIX. Para a constituição da esfera pública burguesa, Habermas destaca a troca de mercadorias (advento do capitalismo primitivo) e a troca de informações (correio e imprensa). Segundo o autor, com a publicação em larga escala de obras literárias pela imprensa do século XVIII, a facilidade de acesso e o usufruto das obras fez surgir um movimento intenso de encontros nos espaços públicos da cidade, como cafés e salões, dentre outros (2003, p. 30).

Estes espaços se converteram rapidamente em pontes de emancipação política. Ou seja, a troca de ideias, crítica literária e artística, etc. encontrava, no espaço público, um lugar de destaque. Para o autor, o espaço é parte integrante desta esfera pública, pois é o lugar onde os cidadãos debatem e tomam decisões coletivas. Um lugar, por excelência, da formação de uma opinião pública. É importante ressaltar que este cidadão, ao qual ele se refere, não se resume a uma aristocracia ou a um setor da intelectualidade, dentre outras categorias de ascensão socioeconômica, mas, também, ao homem comum, formador de opinião em igualdade com os demais.

Para Habermas, o espaço público é o lugar do discurso político, do debate e da interlocução, ou seja, o espaço da vida cidadã. Sua investigação mostra claramente a natureza comunicacional do espaço público, onde o discurso tem um papel de destaque e de protagonista da ação comunicativa.

No entendimento do sociólogo, filósofo e historiador Michel de Certeau, o espaço é uma leitura e também uma apropriação. Seus estudos sobre as classes populares, reunidos no livro *A invenção do cotidiano* (1998), são um importante registro sociocultural e historiográfico das relações de poder, a partir dos costumes de um povo. Nele, o autor põe abaixo as ideias dicotômicas que desenvolvem outras análises, partindo do pressuposto de uma tensão entre dominantes e dominados.

Em suas reflexões, o autor desmistifica a passividade destas camadas sociais, dando visibilidade às suas táticas de resistência cultural. Demonstra que toda imposição gera uma apropriação e essa apropriação produz diversos efeitos que são ressignificados no âmbito da vida do indivíduo, gerando, assim, uma transformação social. Em outras palavras, a cidade de Certau é um projeto, uma ideia de progresso, de movimento no tempo. Cada pessoa é uma história viva, uma trajetória, desenvolvendo a cidade no seu dia a dia. O isolamento em clubes e condomínios fechados impede a transição e desconecta as pessoas das artérias da cidade, de modo que, para o autor, os ocupantes da cidade somente podem vivenciá-la plenamente, ainda que despercebidamente, no papel de caminhantes, abandonando o lugar panorâmico do *voyeur*, assumindo seu lugar de praticantes da cidade:

> A cidade-panorama é um simulacro teórico (ou seja, visual), em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. (Certeau, 1998, p. 171)

Praticar a cidade é apropriar-se de seu espaço, em um processo de redescoberta, onde se destaca o papel do caminhante: é ele que seleciona seu espaço. A recusa de ir a lugares ilícitos ou de frequentar lugares proibidos elege espaços raros e contribui para o desaparecimento e/ou a inércia de outros. Os deslocamentos são apropriações de informações e construções de narrativas. A lembrança também tem seu lugar neste processo pois ela guarda os lugares de memória da cidade: "A memória é o antimuseum" (Certau, 1988, p. 175). O memorável também compõe os espaços da cidade. Deste modo, por onde passa, o caminhante deixa suas impressões como usuário/praticante da cidade. Combinando estilos e usos, segue moldando percursos, criando, segundo o autor, uma "retórica da caminhada" (Certau, 1998, p. 179).

O ensaísta faz uma clara separação entre o conceito de cidade e as práticas urbanas que lhe dão forma e consistência. Para operar o conceito de cidade, ele a apresenta sob três aspectos característicos: a primeira é como um espaço próprio (espaço produzido para recalcar todo e qualquer aspecto que a ameace); a segunda é um não tempo (sistema sincrônico que deve suplantar, pela redução niveladora, as astúcias de seus praticantes, reintroduzindo e realimentando a história e seus lapsos de visibilidade) e a terceira é a criação de um sujeito universal, que é próprio da cidade.

Na relação destes elementos, combinam-se gestão e eliminação. A linguagem do poder se urbaniza e o texto da cidade é escrito e organizado. Estas operações anônimas remetem a outra espacialidade, nas palavras de Certeau (1998, p. 172): "uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível". Na atualidade, a cidade permanece como estratégia política e socioeconômica. Contudo, já não é possível controlá-la na totalidade de seus aspectos fundantes, pois, em suas veias, feitas de pedra e concreto, subsiste uma rede de poderes anônimos e impossíveis de gerir ou dominar. Ainda que a vigilância e o terror da cidade panóptica sejam um mecanismo de controle eficiente, ainda assim, para o autor, a cidade nos escapa. Sob este aspecto, a cidade se divide entre um modo coletivo de gestão e um modo individual de apropriação da vida social.

As análises de Sennet (2010), Habermas (1983) e Certeau (1998), sobre o espaço da cidade e seus usos, abrem caminho para o entendimento do espaço público na cidade contemporânea. Ainda que as questões por eles levantadas careçam de complementos para um retrato do espaço público na atualidade, elas trazem um fio condutor que destaca, em diferentes períodos, a ação do homem sobre o espaço, este sujeito que se encontra como o centro de qualquer análise que tente conceituar o chamado espaço público.

Para entendê-lo em toda a sua complexidade contemporânea, precisamos desmistificar o próprio sentido de público que se coloca no espaço. Não partiremos aqui da noção deste conceito, simplesmente como a oposição ao que é privado, pois desta forma estaríamos negando suas características atuais em nossas cidades, com seus conflitos de ocupação e apropriação do espaço físico-material, que vai desde a divisão em lotes de diferentes comercializações (camelôs, lojas, barracas, "flanelinhas", dentre outras) até os diferentes usos políticos e socioculturais (a pregação evangélica, o comício, o passeio em família, o namoro na praça, a rua como moradia, dentre outras). Também não o reduziremos ao possível livre acesso ou determinação jurídica dos mesmos, pois muitos destes espaços possuem acesso restrito (como hospitais, áreas militares, escolas, etc.), assim como alguns se constituíram por ocupação direta da população, sem intervenção do poder judicial ou governamental.

Como podemos perceber, as questões em torno deste conceito são diversas. Assim, entenderemos o conceito de espaço público como a união de suas características físico-materiais, ou seja, a cidade (praça, rua, placas, letreiros, prédios, dentre outros) como também suas inter-relações no âmbito da sociabilidade e da coletividade.

Segundo Milton Santos (1996, p. 102), "o espaço é uma forma-conteúdo, o conjunto dos sistemas de formas e ações", ou seja, tanto requer, para a sua composição, um espaço físico-material, quanto as representações sociais e culturais que nele se constituem em um determinado tempo-espaço. Com o aporte de Santos, entenderemos como espaço público os espaços da cidade, mesmo aqueles de características não públicas ou de trânsito (não lugares). Para o autor, o espaço é um conceito amplo e operativo, pois em suas características podemos encontrar outras categorias específicas como lugares, paisagens e territórios (Santos, 1988). Ou seja, um mesmo espaço pode conter, além do lugar, diferentes paisagens e, ainda, caracterizar-se, ou não, como um território. Este último é uma categoria que encontrará diferentes definições nos diversos campos do saber. Interessa-nos destacar o entendimento de território,

não apenas como uma demarcação de fronteiras geográficas, mas, sobretudo, como um espaço apropriado e delimitado a partir de uma relação de poder, uma conexão entre espaço e política. Ou seja, para além da compreensão territorial geográfica, e da identidade de um povo e/ou nação, um espaço de disputas de poder, em que lutas e confrontos díspares podem ser travados cotidianamente.

As categorias definidas por Santos dialogarão diretamente com o retrato atual de nossas cidades, como também com os espaços públicos que se apresentam e que serão ressignificados pela atividade teatral.

O espetáculo teatral e a questão comunicacional

Acreditamos que o diferencial de nossa pesquisa seja o de realizar um encontro não ortodoxo entre comunicação e teatro, de tal modo que as teorias clássicas que explicam conceitos fundamentais para esta investigação, como sujeito, espaço, imagem, percepção e cultura, não se coadunam com o olhar investigativo que se quer realizar. Deste modo, o tema da pesquisa, consequentemente, nos levará a buscar outros aportes teóricos e históricos durante o seu desenvolvimento, como a cultura e suas conexões econômicas, políticas e sociais, contexto em que se encontram nossos personagens (grupos Oigalê e Teatro de Operações), assim como seus públicos, os quais estão em constante movimento, de tal modo que se faz necessário estudá-los, pois os mesmos fazem parte da produção estética e da vida dos homens.

A ideia de um estudo interdisciplinar não é novidade no campo da comunicação e o teatro, enquanto conhecimento e área do saber, também possibilita a construção dialógica com diferentes linhas de pensamento. Deste modo, o campo dos estudos culturais nos pareceu mais apropriado à visão que temos da construção do objeto da pesquisa, bem como contextualiza, de modo mais contemporâneo, os conceitos de comunicação e de cultura.

Em relação à questão comunicacional e às formas de sociabilidade contemporânea, interessa-nos os conceitos propostos por Néstor García Canclini sobre culturas híbridas (1998) e seu entendimento sobre o consumo e sua relação com o processo de construção da cidadania (2006), que serão fundamentais para nossas análises. A noção de hibridismo cultural, proposta pelo autor, contribui para nossas reflexões sob vários aspectos. Porém, dois deles são especificamente relevantes: o primeiro serve de fundamentação para esclarecer quem é o público do teatro de rua, no caso, o nosso receptor. O segundo diz respeito à compreensão do caráter político do teatro de rua e, particularmente, dos grupos teatrais e das encenações que serão analisadas.

Historicamente, o espectador de teatro de rua é visto como predominantemente constituído de pessoas despossuídas economicamente, alijadas do direito à arte e à cultura formal, como também sem acesso aos bens culturais. Por meio dessa forma de pensar, justificava-se um teatro de rua de caráter popular, para um público popular e necessitado do teatro. Canclini nos faz perceber as contradições dessa construção e os perigos desta hegemonização, porque estes indivíduos não são percebidos como detentores de conhecimento, opinião e/ou como produtores de cultura.

Outro equívoco é pensar em uma divisão de classe econômica, sem levar em consideração o aspecto híbrido e multicultural do espaço público no qual estes indivíduos se encontram com a atividade teatral. Esse olhar não leva em consideração que este indivíduo faz parte de uma sociedade híbrida e que este teatro também faz parte de uma cultura hibridizada que, há muito, vem rompendo com as fronteiras e seus territórios, mesclando-se, fundindo-se, fragmentando e deslocando este homem contemporâneo. Neste contexto, a cultura não pode ser separada de seu caráter principal, o político, pois, de acordo com Canclini (1998, p. 350),

> as práticas culturais são mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação. Isso acontece não apenas nas atividades culturais expressamente organizadas e reconhecidas como tais; também os comportamentos ordinários, agrupados ou não em instituições, empregam a ação simulada, a atuação simbólica.

As observações do autor mostram que romper com uma concepção vertical e bipolar, para adotar uma forma descentralizada e multideterminada, gerará novas perspectivas sociopolíticas. Se a hibridez está presente na cultura e na sociedade, por que estaria fora dos homens que as constituem?

Será necessário problematizar de maneira mais rigorosa o conceito de cultura. Assim, vamos buscar desenvolver uma compreensão da cultura no âmbito de nosso objeto, a partir dos estudos culturais, apropriando-nos das formulações propostas por Raymond Williams (1969), Richard Hoggart (1973) e E. P. Thompson (1987).

Em todo o desenvolvimento da humanidade, na política, na religião, nas leis, dentre outros, é o homem atuante que move e produz suas representações. Os estudos culturais há muito nos alertam para a generalização simplificadora de alguns aspectos das relações de produção cultural.

Raymond Williams (1969), em seus estudos sobre o conceito de cultura, fez uma verdadeira cartografia de como a cultura vinha sendo compreendida. Suas observações nos ajudam a pensar esta categoria de forma ampla. Para Williams, "comunicação não é somente transmissão, é também recepção e resposta" (1969, p. 322). O pesquisador critica as visões que colocavam, na transmissão, todo o crédito da comunicação, como já visitado por outros autores aqui comentados. Williams via, nestas relações, muito mais que códigos e decodificações, mas, sobretudo um processo complexo, em que o receptor não é passivo, mas principal sujeito participante deste processo. Todos estes fatores contribuem para a popularização da obra de arte como meio de comunicação, e não mais apenas como um conjunto de técnicas dominadas pelo artista. Em outras palavras, surgem, neste contexto, novos conceitos que ultrapassam o campo artístico, relacionando a obra artística a outros campos sociais e novas formas de fazer arte, que podem ser realizadas por artistas, como também pelo cidadão que queira usar a arte como expressão.

Assim, destacamos o objeto artístico (romance, música, cinema, teatro, dentre outros) não apenas como obra de arte, mas, também, como mediador nesse processo de apropriação e ressignificação. Neste aspecto, as ideias pioneiras de Hoggart e os estudos de Williams dialogam com o contexto atual nas reflexões de Jesus Martín-Barbero, quando este fala da relação entre a comunicação e a cultura, já que ambas são vistas como práticas coletivas. A exemplo de Hoggart, Barbero (2001) aponta para a produção de sentido que toda e qualquer produção cultural provoca, ainda que advinda de incorporações e todo tipo de publicidade. Deste modo, a compreensão de todo e qualquer processo comunicacional e/ou cultural não pode ser vista apenas a partir do âmbito da produção ou da forma, pois é na relação com o indivíduo que esta mediação se dará, isto é, a partir de suas práticas cotidianas.

Richard Hoggart, em sua pesquisa sobre a influência dos meios de comunicação no cotidiano da classe trabalhadora inglesa do século XVIII, bem como o modo como esta se relacionava com os produtos culturais difundidos pelos meios de comunicação de grande alcance e inserção popular, identificou, nesta importante questão, dois problemas iniciais, que até então vinham sendo tratados de forma equivocada pelo pensamento crítico de sua época.

A primeira questão se encontra na superestimação do poder da mídia sobre as classes populares, sem perceber as inter-relações desencadeadas pelos sujeitos em contato com estes "produtos artísticos e/ou culturais" (1973, p. 18).

A outra questão é a própria compreensão das chamadas classes populares, tendo em vista que estas são compostas por diferentes seguimentos socioculturais, constituindo um amplo e complexo caleidoscópio de pessoas, tradições e relações múltiplas. Nas palavras de Hoggart (1973, p. 20), "[...] o caráter extensivo, múltiplo e infinitamente pormenorizado da vida das classes proletárias [...]" impossibilita que a mesma seja analisada como um bloco monolítico, sem tensões, rupturas ou singularidades.

Em seus estudos, Hoggart verificou que, apesar de os meios de comunicação apresentarem intensamente a esta população os mais diversos produtos, particularmente as publicações populares, como as canções e os folhetins, os trabalhadores que os consumiam tinham uma tendência a recebê-los de forma seletiva, ou seja, havia um processo de identificação que, segundo o pesquisador, facilitava sua aceitação e/ou incorporação ao seu cotidiano. Esta identificação se dava devido "[...] àquilo que podem compreender, aquilo com que sabem lidar [...]: o casamento, os filhos, relações com outrem, o sexo" (Hoggart, 1973, p. 125-127). Assim, estes produtos culturais, particularmente os romances folhetinescos, tinham grande aceitação, pois se relacionavam em geral com um cotidiano velho conhecido.

A pesquisa de Hoggart é importante às nossas reflexões, pois, além deste ter sido pioneiro no que se refere a entender o que hoje chamamos de recepção, leva-nos a refletir também sobre a relação do indivíduo com as coisas que lhe acontecem, que lhe afetam e lhe comunicam de alguma forma, despertando práticas e procedimentos díspares a partir da experiência.

O historiador E. P. Thompson contribui de forma definitiva para os estudos culturais ao investigar a profundidade do conceito de cultura e sua importância nas relações de classe. Em seus estudos, Thompson (1987) realiza um mergulho profundo no cotidiano das classes trabalhadoras, questionando os dogmas que as colocam como uma vanguarda revolucionária, sem subtrair desta o poder de autonomia e empoderamento que, segundo ele, dá-se de forma contundente nas relações culturais. Assim, investigando os costumes, a lei, os comportamentos e a cultura popular das classes subalternas, Thompson entende que os seus processos culturais permeiam os políticos, econômicos, sociais, dentre outros. Para ele, a cultura é a lente que permitirá ver, de forma mais clara, outros aspectos da vida do homem em sociedade.

Em seu livro, *Costumes em comum*, Thompson (2015, p. 22) destaca:

> Não podemos esquecer que *cultura* é um termo emaranhado, que, ao reunir tantas atividades e atributos em um só feixe, pode na verdade confundir ou ocultar distinções que precisam ser feitas. Será necessário desfazer o feixe e examinar com mais cuidado os seus componentes: ritos, modos simbólicos, os atributos culturais da hegemonia, a transmissão do costume de geração para geração e o desenvolvimento do costume sob formas historicamente específicas das relações sociais e de trabalho.

Ao falarem de cultura de uma forma ampla e interconectada, estes autores põem em evidência as relações de poder como decisivas para a compreensão do que é cultura. Isto quer dizer que os processos culturais estão diretamente vinculados com as relações sociais e isto implica incluir, neste universo, não apenas as produções artísticas e/ou uma visão de uma produção cultural purificada, resultado de uma genialidade rara, ou, ainda, como um privilégio e artifício de manipulação e alienação de outrem, mas também reconhecer que esta inclui formações e grupos sociais em toda a sua diversidade, como etnia, sexualidade e gênero, dentre outros. Sob este aspecto, os estudos culturais propiciam um universo interdisciplinar favorável para pensar a comunicação e o teatro, bem como os processos de recepção que emergem deste encontro.

Para Richard Johnson (2010, p. 104), os estudos culturais podem abarcar investigações em diferentes direções: "[...] Existem três modelos principais de pesquisa em estudos culturais. Estudos baseados na produção, estudos baseados no texto, e estudos baseados nas culturas vividas". Assim, cada abordagem poderá desenvolver um olhar sobre a política cultural e suas práticas. Os estudos focados na produção visam confrontar os meios de produção e seus sujeitos. O texto refere-se às formas destes produtos culturais, suas técnicas, práticas e investigações. As culturas vividas abarcam as relações e as transformações sociais a partir de e pela cultura.

Na visão de Ana Carolina Escosterguy, a pesquisa pode ser abordada "[...] sob a perspectiva da fenomenologia, da etnocenologia e do interacionismo simbólico" (2010, p. 143). Estas aproximações e deslocamentos também abrem amplas possibilidades metodológicas. A centralidade das pesquisas, nos estudos culturais de hoje, tem, segundo a autora, a preocupação de recuperar as leituras negociadas dos receptores, valorizando a liberdade individual destes sujeitos.

Retomamos aqui o conceito de Michel de Certeau (1998) sobre o leitor/receptor, que será um importante ponto de partida para as análises de recepção no universo da cidade. No âmbito do teatro, este será deslocado de uma visão semiótica e/ou de análises restritas ao teatro, como linguagem, e será compreendido pela lente da filosofia teatral, a partir do conceito de teatro como acontecimento, conforme o pensamento do crítico e pesquisador de teatro Jorge Dubatti (2007). Este conceito destaca a natureza comunicacional do teatro, entendendo-o como convívio, poiésis e expectação. Sobre o espaço público, adotaremos a definição de Milton Santos (1988), assim como as divisões espaciais de Zigmunt Bauman (2001).

O trânsito investigativo por categorias de diferentes campos e áreas do saber, como a sociologia, a arte, a filosofia, etc., em diálogo com a comunicação, requer uma metodologia que nos dê suporte e possibilite essa interdisciplinaridade característica de nosso objeto. Abordaremos no próximo capítulo os procedimentos metodológicos que nortearam nossa pesquisa e os desafios conceituais no campo da comunicação.

2

ESTUDOS DA RECEPÇÃO: QUESTÕES METODOLÓGICAS DE UMA RECENTE TRAJETÓRIA

As lutas travadas no campo do conhecimento e das ideias e, sobretudo, a legitimação dos discursos não nos são desconhecidas. Pierre Bourdieu (2011) nos esclarece sobre estes embates, ao desenvolver os conceitos de *habitus* e de campo. Assim como na vida dos homens e suas inter-relações, a história do conhecimento científico, por sua vez, também desenvolve suas batalhas em todas as áreas do saber.

A história e a sociologia, enquanto ciência, foram pioneiras ao repensar seus objetos e metodologias na trajetória de suas pesquisas. Essa mudança no pensar e no fazer científico abriu grandes caminhos para a pesquisa das ciências humanas e sociais como um todo.

Este percurso não foi (e não é) pacífico. Se, por um lado, os tradicionalistas são acusados de engessar ou restringir métodos e objetos, na busca de maior rigor científico, as escolas modernas, e atualmente as teorias pós-modernas, são acusadas de relativismos arbitrários e esvaziamento científico. Em seu livro, *Imposturas intelectuais*, Sokal e Bricmont (2012, p. 281-282), ao avaliarem os escritos acadêmicos dos teóricos pós-modernos, nos dão uma demonstração sobre estes embates:

> Tendo libertado a ciência da meta da objetividade, o artigo propõe então politizar a ciência no pior

> sentido, julgando as teorias científicas não pela sua correspondência com a realidade, mas sim pela sua compatibilidade com os nossos preconceitos ideológicos [...] Como se pode saber se uma teoria é ou não *estratégica*? Sem se perguntar se ela é objetiva e verdadeiramente eficaz para prover os fins políticos declarados? Os problemas da verdade e da objetividade não podem ser evitados tão facilmente.

Os autores discorrem sobre as apropriações de conceitos e o trânsito dos mesmos entre diferentes campos do pensamento científico. Ironizam e criticam autores, sobretudo das ciências humanas que utilizam conceitos das ciências exatas e/ou biológicas, flexibilizando-os na busca de dar explicações sobre diferentes fenômenos. Para os autores, os teóricos pós-modernos sobrepõem interesses políticos aos científicos e suas pesquisas carecem de maior rigidez e critério, considerando leviano o uso da interpretação de dados, conceitos e objetos, dentre outros.

É comum as pesquisas no campo das ciências humanas e sociais sofrerem a acusação de imprecisão nas análises científicas. Na pesquisa em artes, não é raro o questionamento sobre o rigor científico que norteia a investigação.

Em meio a estas polêmicas sobre verdade e objetividade da ciência, encontram-se metodologias que rompem com um parâmetro tradicionalista de pensar o processo investigativo. Filha das experiências antropológicas e etnográficas, a metodologia que coloca o pesquisador no centro dos acontecimentos trará, para a pesquisa científica, categorias antes conhecidas como pouco objetivas, como a experiência e a memória, criando um novo olhar sobre o fazer científico.

Os estudos culturais oferecem um caminho de possibilidades para a pesquisa que, como a nossa, pretende relacionar diferentes campos do saber. A trajetória destes estudos, desde Williams (1780-1950) até a atualidade, vem transformando nosso entendimento de cultura e foi, aos poucos, convertendo-se em uma disciplina "cujas palavras chaves são experimentalismo, interdisciplinaridade e envolvimento político" (Cevasco, 2003).

A comunicação e o teatro, apesar de campos diferentes e distintos saberes com suas especificidades, no que se refere à pesquisa, possuem uma forte convergência, em função do carácter relacional que unifica seus contextos. Com isto, queremos dizer que tanto a comunicação quanto o teatro comportam, em sua natureza, um campo interdisciplinar de estudos que envolve não apenas as disciplinas específicas de suas competências, como engloba também áreas sociológicas, antropológicas e históricas, dentre muitas outras, que integram o amplo universo das ciências humanas.

É comum, na pesquisa em arte, assim como na pesquisa em comunicação, a utilização de práticas metodológicas de pesquisa importadas de outras áreas do saber, sobretudo da antropologia. Tal fato acontece devido à característica destes saberes, que são ciências flexíveis ou, em outras palavras, são ciências que escapam de uma exatidão analítica, *stricto senso*, e se abrem a uma porosidade que as remete às análises interpretativas. Esta característica, encontrada nas pesquisas das artes e da comunicação, é hoje colocada na ordem do dia também em outros campos do saber (Canclini, 2012, p. 48):

> Para produzir perguntas não metafísicas, a pesquisa levada a cabo em cada campo precisa se articular com as indagações dos outros campos. Assim, na medida em que alguns filósofos e sociólogos, como Edelman, Goodman e Heinich, substituem *o que é*

> *arte*, por *quando há arte* remetem-nos de imediato para o conjunto de relações sociais entre artistas, instituições, curadores, críticos, públicos e até empresas de dispositivos publicitários que constroem o reconhecimento de certos objetos como artísticos.

Nas palavras do autor, percebemos a amplitude e a interseção do entendimento entre áreas afins, buscando um aprofundamento epistemológico e, ao mesmo tempo, metodológico. Não é por menos que encontramos, em número cada vez maior, obras científicas que buscam diálogos interdisciplinares, como no campo da filosofia, da sociologia e das artes. Assim, até certo ponto, estes entrelaçamentos são favoráveis ao desenvolvimento destas pesquisas. Isto não quer dizer, no entanto, que sejam fáceis e que neste caminhar não surjam pedras, fossos e obstáculos a serem transpassados, no dizer de Canclini (2012, p. 49):

> O giro *transdisciplinar* da arte, da antropologia e da sociologia configura uma situação do saber na qual entram em conflito a análise sobre processos estéticos que realizam estas ciências com experimentações desenvolvidas por artistas e com situações interculturais de circulação e de recepção.

O alerta do autor nos coloca diante do principal desafio enfrentado por aqueles que queiram investigar a comunicação na obra de arte, seja em qualquer linguagem que esta se apresente (artes visuais, cinema, teatro, etc.). Em outras palavras, a transdisciplinaridade destes objetos requer uma atenção maior para que os passeios epistemológicos e conceituais nas proximidades das fronteiras não esvaziem o objeto, diluindo-o em infinitas interpretações.

Estas interconexões precisam ser cuidadosamente guiadas, a fim de que o pesquisador não se perca em suas análises, distanciando-se do foco das relações comunicacionais do seu objeto. Neste aporte da pesquisa, as práticas metodológicas são ferramentas fundamentais, conforme nos alerta Lopes (2005, p. 103):

> Os métodos não são simples instrumentos ou meios, são antes cristalizações de enunciados teóricos que permitirão ou não revelar aspectos e relações fundamentais no objeto estudado. É da adequação entre teoria, método e objeto concreto que emerge a primeira formulação da problemática de pesquisa e, portanto, do próprio objeto científico e dos resultados da investigação.

A pesquisa que se propõe a fazer esta ponte interdisciplinar entre campos se predispõe a transpor desafios alvissareiros, pois encontrará, sem dúvida, grandes searas e riquíssimos tesouros. Mas seu sucesso ou fracasso está fortemente relacionado também às escolhas metodológicas.

Diante do exposto, compreendemos que a presente obra não poderia se negar à da utilização do método etnográfico e suas estratégias de investigação, como a pesquisa participante. Nas palavras de Antônio Chizzotti (2013, p. 71),

> A etnografia caracteriza-se pela descrição ou reconstrução de mundos culturais originais de pequenos grupos, para fazer um registro detalhado de fenômenos singulares, a fim de recriar as crenças, descrever práticas e artefatos, revelar comportamentos, interpretar os significados e as ocorrências nas interações sociais entre os membros do grupo em estudo.

A etnografia nasce como uma subdisciplina da antropologia e se desenvolve como método, ganhando espaço e reconhecimento nas ciências humanas e sociais, sobretudo nos estudos culturais, pelas características de destaque nas pesquisas sobre pequenas comunidades, no contato próximo e durável com os membros destes grupos e pelo pressuposto fundamental da etnografia: a interação direta com as pessoas na sua vida cotidiana pode auxiliar na compreensão de suas concepções, práticas, motivações, comportamentos e procedimentos, sobretudo a respeito do que estes sujeitos atribuem a suas práticas.

Clifford Geertz (1989) afirma que os princípios da centralidade do conceito de cultura, como uma rede de significados e sua descrição densa, são imprescindíveis ao etnógrafo, que tem como ofício registrar e descrever o que observa. Estes relatos, para o autor, são de segunda e terceira ordem, pois só o sujeito nativo pode fazer uma interpretação original. O desafio proposto pelo autor ao etnógrafo é que, em vez de copiar os nativos ou tornar-se um deles, converse com eles e depois exponha suas explicações. E comenta: "A vocação essencial da antropologia explicativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar à nossa disposição as respostas que os outros nos deram" (Geertz, 1989, p. 41). Esta característica do método etnográfico, que coloca o sujeito e suas significações, o modo como este interpreta a si mesmo e aos fatos e contextos que o cercam, como foco principal, é que faz deste método um indispensável aporte teórico/prático, em qualquer pesquisa que se proponha a entender a recepção no processo comunicativo.

Neste caso, a objetividade científica, perpetuada pelas ciências consideradas duras, não cabe na aplicação do método etnográfico, que permite a interpretação, a flexibilização e, sobretudo, o autoconhecimento e a fala autoral dos sujeitos pesquisados.

No Brasil, a utilização do método etnográfico, em outras áreas do conhecimento, dá-se a partir no início da década de 1970, a princípio na educação e, posteriormente, nas artes e também na comunicação, ampliando as possibilidades de entendimento dos processos de ensino-aprendizagem em contextos escolares e de educação não formal e da análise da avaliação curricular. Esta abordagem, pertinente às pesquisas sobre a sala de aula e o cotidiano escolar, proporcionou aos pesquisadores maior acuidade no processo de estudo, em suas atividades e interações cotidianas, abarcando "o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida" (Lüdke; Andre, 1986, p. 12).

Em comunicação, o método ganhará destaque nas décadas de 1980-1990, a partir de sua implementação em diferentes disciplinas. A pesquisa participante ganha espaço, impulsionada pela abertura política e as pulsações de democracia, contidas durante a ditadura militar. Refletindo sobre este período, Peruzzo (2003, p. 4) diz que "[...] nesse contexto, a universidade repensa o seu papel na sociedade e a discussão sobre a epistemologia da ciência encontra um campo fértil". Os pesquisadores, influenciados pela tradição marxista (forte no período pós-ditatorial), defendem a pesquisa vinculada ao processo de inserção na realidade concreta, rediscutindo a relação entre sujeito e objeto da pesquisa científica.

O esforço teórico-metodológico para situar a pesquisa dos processos comunicacionais, em particular a recepção, requer, antes de tudo, o entendimento da falta de uma tradição de estudos da recepção no Brasil. Isto nos leva a uma dificuldade de bibliografia sobre o tema, que se reflete no desenvolvimento epistemológico das pesquisas que tem a recepção como recorte. Nilda Jacks e Ana Carolina Escosteguy, em *Comunicação e recepção*, apresentam-nos a trajetória destes estudos que, para as autoras, inicia-se no Brasil, entre as décadas de 1950 e 1960, como pesquisas de audiência. Estas eram influenciadas pela política de desenvolvimento e pela crescente industrialização e expansão de um mercado interno consumidor.

O advento da televisão e o crescimento do rádio como meios de comunicação massivos eram os motivadores para estimular este consumo. Desta maneira, as pesquisas de audiência, naquele período, tinham um forte corte mercadológico (Jacks; Escosteguy, 2005). Os métodos empregados naquelas pesquisas eram quantitativos, em geral, voltados para a publicidade e um indivíduo consumidor, visto a partir de seu poder aquisitivo. É somente na década de 1970 que o interesse pela recepção começa a aparecer no meio acadêmico. Estas pesquisas, na sua maioria, eram desenvolvidas fora da comunicação. Nas palavras das autoras (2005, p. 81),

> De outro lado, na configuração da pesquisa em comunicação, década de 70 é um marco divisor, pois nessa época foram implementados os primeiros cursos de pós-graduação no país. A partir daí é que a produção científica e acadêmica em comunicação vai aumentar substancialmente. Mesmo assim, no decurso de um pouco mais de vinte anos, não são muitos os pesquisadores que se dedicam a este tipo de investigação.

A fala acima mostra que estas pesquisas são muito recentes e apresentam uma descontinuidade em sua trajetória. A partir da década de 1990, estes estudos voltaram à

tona, influenciados pela efervescência dos estudos latino-americanos em recepção:

> De modo bastante lento, esse panorama vai se modificando até a incorporação desse referencial, cujo foco é o espaço cultural do receptor, ou seja, o papel das mediações na configuração da relação entre sujeito-receptor e meios de comunicação e não apenas as indicações da sua influência ideológica, das leituras diferenciadas de seu discurso ou da atividade do receptor. (Jacks; Escosteguy, 2005, p. 87)

Assim, somente a partir de meados da década de 1990, os estudos culturais integram estes debates, levando as pesquisas de recepção para a academia e seus espaços, o que desenvolverá uma articulação sociocultural e de estratégias metodológicas qualitativas, centradas na captação de dados, no ato dos acontecimentos. Esse movimento desencadeará a utilização de diversas técnicas, como a entrevista, e a observação participante, dentre outras, na emergente necessidade de captação da fala do sujeito/receptor. A esta recente trajetória dos estudos culturais e das pesquisas de recepção soma-se o método etnográfico, combinação de fatores que leva o pesquisador para o centro dos acontecimentos, estreitando as relações no cotidiano dos fatos.

Nos estudos de comunicação, o investigador que adota a pesquisa participante como metodologia é ativador da teoria e, ao mesmo tempo, organizador das experiências recortadas do real. Para cumprir esta tarefa, é fundamental que o pesquisador acione os dispositivos da subjetividade, em harmonia com a captura objetiva das pulsações emanadas da realidade concreta, privilegiando microestudos com multiplicidade de interações. No campo, as motivações da investigação são testadas e refinadas, explicando-as, desencadeando um processo de atualização teórica e sistematização dos dados da coleta realizada no campo. É um duplo movimento, teórico e empírico, no contato direto, nas observações locais e com os sujeitos da pesquisa.

Etnografia da recepção: a mediação do pesquisador participante

A pesquisa etnográfica tem, como característica principal, o contato direto e prolongado do pesquisador com as pessoas ou grupos selecionados para estudo. No âmbito da pesquisa qualitativa, essa especificidade é um grande avanço, particularmente nas pesquisas em ciências humanas que tenham como objeto fenômenos subjetivos, já que permite ao pesquisador a interpretação dos dados e a flexibilização das análises. Este fato representa, para nossa obra, um desafio, haja vista que nosso contato só pode ser efetivado em relação ao emissor, ou seja, no contato direto com os grupos teatrais e artistas que integram o objeto de nossa pesquisa, os quais temos acompanhado de muito perto no trabalho etnográfico de campo desde o início deste trabalho. Mas tal fato nos dá uma ampla margem de possibilidades de captação de material durante nossa etnografia, ainda que, no que se refere à relação com o receptor, ou seja, o público espectador, um problema real se apresente. Como fazer a etnografia de um sujeito/receptor, volátil, heterogêneo, fugaz e transitório, como é o público do teatro de rua? A aproximação e a coleta dos dados junto a estes sujeitos fundamentais, sem os quais não poderíamos completar a análise do fenômeno comunicacional no espaço público.

Outra característica importante é a preocupação do etnógrafo em dar ênfase ao processo, àquilo que está

ocorrendo, e não ao produto. Assim, o pesquisador deverá apreender este movimento por meio de um trabalho de campo intenso, minucioso e atento.

Segundo Chizzotti (2013), a observação em campo pode ser direta ou participante. Na primeira, o pesquisador visa uma descrição detalhada dos componentes de uma determinada situação em estudo. Na segunda, de acordo com o autor (1991, p. 90), o pesquisador irá

> Experenciar e compreender a dinâmica dos atos e eventos, e recolher as informações a partir da compreensão e sentido que os atores atribuem aos seus atos. [...] A atitude participante pode estar caracterizada por uma partilha completa, duradoura e intensiva da vida e da atividade dos participantes.

A experiência participativa do pesquisador, sobretudo levando-se em conta o objeto da pesquisa realizada, deverá dar ampla atenção ao levantamento dos dados e colocar-se junto aos acontecimentos, sem deixar-se tomar por eles, de modo que o participante não perca de vista o pesquisador.

Do processo de coleta e seleção do material, até a análise do mesmo, o pesquisador passará por uma "seleção, memorização ou internalização e transmissão" (Taylor, 2013, p. 45). A mediação do material adquirido na pesquisa de campo é feita pelo pesquisador, quando este traz à consciência as vivências psicofísicas que acontecem apenas no momento presente, quando ele se encontra envolvido com o grupo pesquisado. A pesquisa participante, no âmbito da comunicação, tem esta mediação como um dos seus pressupostos, perfazendo um perfil de pesquisa/pesquisador que, como um pêndulo, ora pesa para o envolvimento, ora para o distanciamento.

O grande risco da pesquisa participante está em torno da discussão da objetividade. A chamada isenção do pesquisador, que há muito faz parte de nosso discurso, sempre vem à tona quando usamos como metodologia colocar o pesquisador dentro dos acontecimentos que serão por ele pesquisados. Antes, pensava-se que o relacionamento estreito com seu objeto levaria o pesquisador a perder sua objetividade e, sobretudo, sua isenção com relação ao objeto pesquisado. O desenvolvimento científico e acadêmico e a criação de diferentes metodologias fizeram cair por terra estes receios. Assim como Taylor (2013), que propõe procedimentos metodológicos para a pesquisa etnográfica de objetos subjetivos e efêmeros como a performance, Roger Chartier (1990) alerta sobre os cuidados da escrita no registro das memórias na tradição oral: "É grande a distância entre o relato pronunciado e a escrita impressa. Contudo, ela não deve fazer esquecer que são numerosos os seus laços" (1990, p. 125). Nas palavras de Chartier, percebemos a utilização das fontes das narrativas orais, inseridas como documentos historiográficos de igual valor para a ciência. Atualmente, reconhecemos o valor científico de categorias antes desconsideradas em seu potencial histórico e político-social, como as narrativas orais, pautadas nos registros de memória, dentre outras. No que se refere à pesquisa participante, uma categoria em particular merece destaque. Trata-se da experiência, pois é basicamente neste universo que se dará a observação do pesquisador.

O conceito de experiência, aplicado à nossa obra, refere-se à observação participante dos grupos teatrais, do público espectador que vivencia o acontecimento teatral, como também do próprio pesquisador que, participante do processo, também o experiencia.

Para o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1996), a experiência é atitude filosófica: ao apresentar os aspectos fundamentais de uma hermenêutica filosófica, articula seu pensamento com o conceito de experiência. Ele discute o conceito de experiência na história do pensamento ocidental e como tal foi compreendido por Aristóteles, Bacon e Hegel. Os pontos indicados por Gadamer, que consideramos fundamentais para nossa análise, são: a negatividade da experiência, o homem experimentado, a abertura para o outro. A negatividade da experiência é apontada por Gadamer, com base no pensamento hegeliano, que ele denomina "momento dialético da experiência" (1996, p. 522). Sempre que estamos envolvidos em uma experiência, não temos conhecimento *a priori* das coisas que só se apresentam após experienciadas, ou seja, só após a experiência possuímos um saber abrangente sobre aquele fenômeno antes desconhecido:

> A experiência que fazemos transforma todo o nosso saber. [...] Aquele que experimenta se torna consciente de sua experiência, tornou-se um experimentador: ganhou um novo horizonte dentro do qual algo pode converter-se para ele em experiência. (Gadamer, 1996, p. 522)

Para Gadamer, é este movimento que devolve ao homem o conhecimento de sua finitude, pois cada experiência faz com que perceba sua limitação diante do mundo. Outro aspecto do pensamento de Gadamer, que se relaciona com o pesquisador participante, é a experiência do *tu*. Esta se configura, no terreno da hermenêutica, com a consciência histórica, pois a compreensão do outro – no passado – implica uma abertura para o entendimento da alteridade, em todos os seus aspectos.

Ainda para este autor (1996, p. 530), "a relação entre o eu e o tu não é imediata, mas reflexiva". Isto implica estar disposto e aberto para o conhecimento, de forma que o *tu* não se instaure apenas no lugar de outro, mas que, estando neste lugar, possa nos dizer algo. Para Gadamer, a experiência, como atitude de pesquisa, poderá proporcionar, tanto ao pesquisador, como ao pesquisado, a possibilidade de "pertencer-se uns aos outros [...] e ao mesmo tempo poder-ouvir-se-uns-aos-outros" (Gadamer, 1996, p. 532).

Eleonora Batista Fabião conceitua a prática de experenciar como procedimento de investigação: "experenciar não seria apreender o mundo, mas formá-lo na medida em que é experenciado, continuamente re-formá-lo" (Fabião, 1999, p. 399).

Diante do exposto, é necessário entender o conceito de experiência e de que forma esta categoria pode ser aplicada no âmbito da presente obra. Percebemos, de antemão, que experienciar põe abaixo a parcialidade do observador, como, também, requer a participação efetiva do observador no fato em questão, já que o entrelaçamento olhar-objeto é intenso.

O pedagogo espanhol Jorge Larrosa Bondía (2002) define o termo experiência como "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca". E continua: "a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece" (Bondia, 2002, p. 21). O sujeito moderno encontra-se submerso no mundo da informação, do excesso de opinião, da falta de tempo e do excesso de trabalho. Por sua vez, o sujeito da experiência define-se não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se

> [...] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (Bondia, 2002, p. 24)

Neste sentido, este sujeito se expõe à vulnerabilidade e ao risco na construção de seu saber. Para este autor, o saber da experiência é aquele que se dá entre o conhecimento e a vida humana, ou seja, é o que adquirimos na medida em que respondemos ao que nos acontece ao longo da vida.

O saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou sem-sentido do que nos acontece. Trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular:

> Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. [...] O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está como o saber científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (Bondia, 2002, p. 27)

Assim, a noção de experiência, no sentido de um conhecimento técnico específico, passa a ser entendida como necessária para o bom exercício reflexivo. Nesta perspectiva, instauram-se duas formas de competência epistemológica: uma competência passiva (conhecimento sem uso) e uma competência ativa (conhecimento aplicado).

A investigação do pesquisador participante localiza-se no lugar da prática e é durante este processo que as análises se darão. A experiência e o seu explicar são conceitos também acionados pelo biólogo do conhecimento Humberto Maturana (2001), em seus estudos sobre o conhecimento e a linguagem. Ele chama a atenção para o fato de que, frequentemente, juntamos o explicar com a experiência que queremos explicar: "explicar é sempre propor uma reformulação da experiência a ser explicada de uma forma aceitável para o observador" (2001, p. 40). Assim, a experiência, para ser explicada, necessita de uma reformulação que garanta sua aceitação como tal. Para explicar a experiência, o autor observa dois caminhos: o da objetividade-sem-parênteses e o da objetividade-entre-parênteses.

No primeiro caminho explicativo, agimos como se fosse válido em função de uma referência a algo que existe independente de nós. Aceitamos que "existe uma realidade transcendente que valida nosso conhecer e nosso explicar, e que a universalidade do conhecimento se funda em tal objetividade" (Maturana, 2001, p. 46). O segundo caminho é defendido por Maturana (2001, p. 47) como o mais indicado para explicar a experiência, pois,

> colocando a objetividade-entre-parênteses, eu me dou conta de que não posso pretender que eu tenha a capacidade de fazer referência a uma realidade independente de mim.

Este percurso explicativo não trabalha com a existência de uma verdade absoluta nem de verdades relativas, mas com a existência de muitas verdades em campos distintos.

A explicação da experiência sempre se ancora em práticas experienciais, na observação de um dado fenômeno e

na nossa leitura deste ato, pois a experiência ocorre no fazer. "O que se faz, simplesmente acontece" (Maturana, 2001, p. 57). Nesta explicação, múltiplos domínios de realidade são acionados, construindo um caminho explicativo a partir das coerências das práticas experienciais do observador, ou seja, a análise de um processo no qual estamos inseridos como partícipes é demarcada pelo conjunto de atividades vivenciadas por nós naquela experiência. Esta vivência é única para cada pessoa e possibilita que cada um possa dar uma explicação diferenciada sobre uma dada experiência.

Explicar os fenômenos sempre foi a tarefa principal da ciência. A experiência pode gerar, para o pesquisador, uma ampliação destes processos e um entendimento maior de seus resultados, tendo em vista que o pesquisador também é afetado por esta experiência, ou por este convívio. Se ampliarmos esta ideia, poderemos admitir que a pesquisa participante se constitui em um caminho viável para a pesquisa, no âmbito da comunicação, assim como em diversas áreas das ciências sociais e humanas: "A experiência, ao que se supõe, constitui uma parte da matéria-prima oferecida aos processos do discurso científico da demonstração" (Thompson, 1981, p. 16).

Diante do exposto, podemos perceber que a observação do pesquisador participante, longe de ser um método simplista e corrompedor da objetividade científica, permite que o pesquisador possa analisar os fatos, colocando-se no centro dos acontecimentos. Esta possibilidade de contato direto com o objeto pesquisado apresenta mais vantagens que desvantagens. O grande risco pelo qual passa o pesquisador participante é o de perder a medida de sua natureza pesquisadora. O pesquisador não deve se tornar o objeto. Ele, sobretudo, observa-o e o analisa.

BIBLIOTECA

Uma confusão comum, neste método de pesquisa, é pensar que este pesquisador deva ser infiltrado, ou seja, o pesquisador seja inserido no campo. Contudo, seus sujeitos, envolvidos na pesquisa, não sabem que se trata de um pesquisador. Este procedimento é um equívoco e tende a comprometer o papel do pesquisador e, muitas vezes, gera conflitos com as pessoas envolvidas na pesquisa. Exceto quando se trata de situações nas quais a a própria vida do pesquisador poderá correr riscos, como é o caso do jornalismo investigativo. Fora destas circunstâncias, a relação pesquisador e pesquisado deve ser clara e pautada pela honestidade, pois somente assim as experiências se darão de forma efetiva.

Na análise dos dados, a experiência propicia uma gama de possibilidades de reflexão, relações, justaposições e sensações que, diante do rigor científico, precisam ser analisadas com muito critério e fundamentação, para que a pesquisa não se torne apenas um relato de experiência, que pode ser muito rico para quem o vivenciou, mas que pouco contribui para a sociedade ou para a própria pesquisa. Assim, ser pesquisador participante é "experenciar, é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo" (Spolin, 2000, p. 3), para que, deste modo, possa contribuir para uma ampliação dos caminhos metodológicos em curso na pesquisa científica.

A pesquisa participante carrega em seu bojo a possibilidade de experenciar, o que, por sua vez, traz para o pesquisador participante o grande desafio de interpretar as experiências à luz da ciência. Assim, podemos admitir que a pesquisa participante constitui um caminho viável para a pesquisa, no âmbito da comunicação, assim como em diversas áreas das ciências humanas e sociais.

Pesquisa de campo, caminhos trilhados

Diante do exposto, apresentaremos, agora, os caminhos trilhados durante a pesquisa de campo. Logo no início de nosso projeto, uma preocupação se fez presente: como fazer uma etnografia com o público espectador do teatro de rua? No teatro realizado no edifício teatral, as pesquisas de recepção com o público de teatro já apresentam dificuldades. A mais bem-sucedida destas experiências tem se dado a partir da criação da Escola de Espectadores, fundada pelo crítico e pesquisador de teatro argentino, Jorge Dubatti.

Esta iniciativa que, em Buenos Aires, tem mais de dez anos já se espalhou pela América Latina, incluindo o Brasil. A escola é uma forma de pesquisar a recepção no teatro de forma mais aprofundada, reunindo diariamente espectadores voluntários, acompanhando-os aos espetáculos em cartaz na cidade e, posteriormente, debatendo com eles suas impressões.

Esta possibilidade de acompanhamento intensivo e diário é impossível quando se trata do espectador do teatro de rua. Além de suas características diversas, outros aspectos se apresentam, como, por exemplo, o caráter inusitado da intervenção teatral de rua que, muitas vezes, pega este espectador de assalto. A reunião e a dispersão são rápidas, dando-se ao fim do acontecimento teatral, o que deixa poucos espaços para uma interlocução.

Diante destes obstáculos, dividimos nossa etnografia junto aos sujeitos do nosso objeto de pesquisa em duas partes. A primeira diz respeito à observação participante no âmbito do fazer teatral, junto aos emissores/artistas propositores do teatro de rua, uma relação próxima e intensa de convivência com os grupos em suas instâncias criativas e políticas, na construção de suas encenações. Nesta análise, acompanhamos diversas apresentações teatrais em espaços diferenciados, com foco na observação da recepção/expectação e o convívio com o público da rua. A segunda parte foi dedicada à observação não participante de seus públicos.

Também utilizamos, na captação da fala dos espectadores, a tecnologia de rede (*e-mail* da pesquisa), para estreitar um contato posterior ao ato da recepção na rua. Este espaço foi criado exclusivamente para que o espectador pudesse compartilhar, com o pesquisador, suas impressões sobre o espetáculo teatral por ele assistido. Esta tecnologia foi fundamental para resolver a dificuldade da dispersão ao final dos espetáculos. Os espectadores passaram, então, de posse do *e-mail* da pesquisa, a enviar mensagens nas quais expunham de forma livre e sem censura todas as impressões, sensações, dúvidas e entendimentos sobre o espetáculo assistido, destacando as passagens que mais lhe mobilizaram em determinado momento da experiência. Cerca de 98 depoimentos foram colhidos ao longo do tempo. A criação do canal virtual de comunicação entre o pesquisador e o espectador não excluiu o contato pessoal, ao final das apresentações, com entrevistas gravadas no ato da experiência e fruição estética, mas, sem dúvida, ampliou em muito o alcance do diálogo e, consequentemente, da investigação da recepção. Uma das características perceptíveis da diferença entre o comentário *in loco* e a participação em rede, do espectador, está no fato de que, nos *e-mails*, as falas eram extensas, abrangendo vários aspectos sem censura, enquanto que, na entrevista presencial, eram breves e tímidas, muitas vezes devido à inibição gerada pela presença da câmera filmadora.

Na pesquisa participante, junto aos coletivos teatrais, foram utilizados os seguintes procedimentos metodológicos:

a) observação participante;

b) diário de campo. Na pesquisa participante, o diário de campo é um instrumento básico de registro, no qual são feitas anotações rápidas *in loco* que, logo após a ida a campo, são redigidas detalhadamente no diário de campo, com a ajuda da memória e de gravação audiovisual;

c) coleta do material fotográfico e em vídeo: registros fotográficos e em vídeo, dos procedimentos didáticos, foram realizados em momentos especialmente oportunos, tanto de ensaios e treinamentos, como, também, das apresentações;

d) entrevistas: as entrevistas foram promovidas primeiramente em grupo, posteriormente de modo individual, com cada um dos membros integrantes do grupo teatral. Este procedimento nos ajudou a esclarecer até que ponto há a influência do grupo no discurso do indivíduo. Nossos procedimentos de coleta de informações, por meio de entrevistas, seguiram a orientação de Minayo (1994). Ou seja, entrevistas semiestruturadas, aquelas que envolvem tanto diálogos estruturados, com perguntas propostas pelo pesquisador, como falas abertas dos entrevistados;

e) coleta dos documentos escritos por membros dos grupos pesquisados, como cartas, atas de reuniões ou manifestos, dentre outros.

A pesquisa junto ao público espectador do teatro de rua foi realizada por meio da observação participante não direta. Esta observação incluiu:

a) observação participante;

b) diário de campo;

c) coleta do material fotográfico e em vídeo;

d) entrevistas: as entrevistas foram realizadas ao final do espetáculo, na dispersão do público, a convite do pesquisador, e foram pautadas na fala livre do espectador entrevistado, a partir de uma única pergunta: o que você achou do espetáculo?

e) depoimentos dos espectadores: os depoimentos foram colhidos, a partir da distribuição entre os espectadores dos espetáculos acompanhados, de cartões de visita, nos quais constava uma breve explicação da pesquisa e um *e-mail* de contato.

Foram distribuídos 200 cartões ao todo, 100 na cidade de Porto Alegre e 100 na cidade do Rio de Janeiro. Deste total, retornaram 98 depoimentos, sendo 42 da cidade de Porto Alegre, e 56 da cidade do Rio de Janeiro. Nas cidades de Angra dos Reis e São Luís, as entrevistas foram feitas presencialmente e também foram recebidos alguns depoimentos via *e-mail*. A análise específica dos depoimentos foi desenvolvida concomitante ao processo de pesquisa e escrita, quando pudemos fazer uma seleção dos depoimentos, haja vista que nem todas as respostas (depoimentos) têm relevância ou necessitam ir para a escrita da pesquisa propriamente dita, assim como também as falas das entrevistas com os espectadores e artistas dos respectivos grupos.

A análise geral dos dados (diário de campo e acompanhamento das apresentações) foi realizada durante o processo de coleta e não somente após esta fase. Isso nos permitiu um resultado mais amplo, reflexivo e aprofundado, em uma relação constante entre o trabalho de campo e o referencial teórico.

Os documentos fotográficos e videográficos foram avaliados de acordo com o modelo apresentado pela antropologia visual[6].

Podemos perceber que a pesquisa participante requer um compromisso significativo com os instrumentos de pesquisa. Tal metodologia exige, do pesquisador, um controle dos acontecimentos e seus efeitos, mas sabemos que, quando lidamos com as relações humanas, isto não é tarefa fácil. É um método bastante aplicável nas pesquisas que têm como objeto grupos sociais, processos e estratégias comunicacionais. Enfim, pesquisas que têm as relações humanas como condutoras de um processo ou acontecimento e que, como temos verificado na prática, permite uma adequação e flexibilização propícia para pesquisas com objetos ou sujeitos diferenciados.

Comunicação: teorias e processos, uma breve retomada

Sabemos que o processo comunicativo vem imbricado de fatores psicológicos, sociológicos, políticos, dentre outros aspectos inerentes ao ser humano. Por outro lado, a comunicação, de um modo geral, necessita, para seu estudo, tanto destes suportes teóricos, quanto do estudo empírico (teoria e prática conectadas), para dar razão ao entendimento de seus objetos, o que gera, de certa forma, seu caráter interdisciplinar. Longe de ser um problema, verificamos ser uma vantagem que, se por um lado, requer mais disciplina e método na investigação de seus estudos, por outro, permite obter um olhar mais amplo e dinâmico sobre os fenômenos produzidos pelo homem e, assim, revisitar teorias e procedimentos, dando-lhes uma constante reelaboração ou atualização no aspecto comunicativo, como, também, em conexão com outros campos do saber científico. Este desafio de investigação integra o discurso de pesquisadores diversos (do campo da comunicação ou não) que, em seus cruzamentos teóricos, conectam as teorias da comunicação com outras ciências, como a história, a filosofia e as artes, dentre outras.

---

[6] Antropologia Visual é uma área da Antropologia sociocultural que utiliza suportes imagéticos para descrever uma cultura ou um aspecto particular de uma cultura (Péres, 2006).

O historiador Roger Chartier (1945), em entrevista a Pascoal Lardellier, declarou:

> Para mim, *história da comunicação* é uma categoria estreita demais para designar um projeto intelectual que pretende resumir, em uma mesma abordagem, o estudo das formas de produção, de inscrição, de circulação e de recepção dos textos (ou das imagens, ou da música) ... A importância reside na exigência da articulação entre uma história dos textos, uma história das formas de sua transmissão e uma história das apropriações entendidas no duplo sentido de práticas e de compreensão. (apud Mattelart, 2005, p. 129)

As considerações de Chartier revelam um pouco deste conflito e, ao mesmo tempo, das possibilidades de ampliação e aprofundamento do tema, dentro das conexões no campo da comunicação. Assim, as diversas abordagens dos fenômenos da comunicação, da ciência da informação, os estudos da comunicação de massa, dos meios e da mediação, da comunicação falada e escrita, os estudos culturais e da recepção, somente para citar alguns exemplos, demonstram o amplo universo de possibilidades de investigação.

Historicamente, a comunicação tem sido observada pelo impacto da técnica sobre o homem, a mediação e a influência (às vezes determinante) sobre seus processos comunicativos. O pioneirismo dos estudos de Harold Innis (1951) e Marshell McLuhan (1962) influenciam muitos outros até a atualidade. Contudo, estas teorias apresentam falhas e lacunas, que serão preenchidas à medida que as teorias avançam rumo ao entendimento da amplitude e da complexidade da comunicação.

Sobre a dificuldade de abordagem do estudo da comunicação, a também historiadora e pesquisadora dos pro-

cessos comunicacionais, Marialva Barbosa, em *História da comunicação no Brasil* (2013), evidencia a tendência da historiografia de priorizar os processos a partir da escrita ou imprensa, o que, no Brasil, segundo a autora, constitui-se como um grande equívoco, haja vista que a nossa tradição comunicacional é predominantemente oral e que, muito antes do discurso articulado, o ser humano já comunicava os sentimentos e as sensações mais básicas relacionadas aos contatos cotidianos como cheiros, sons, cores, texturas e emoções diversas. Ou seja, antes de desenvolver uma linguagem codificada, o pensamento humano já ilustrava o espaço de convivência compartilhado em grupo. Compartilhamos do pensamento da historiadora que entende os processos comunicacionais para além da técnica e reiteramos seu pensamento sobre o tema:

> A história da comunicação é a história das ações comunicacionais humanas. Como se dá o processo comunicacional ao longo do tempo num universo cultural específico? E num território repleto de particularidades que denominamos Brasil? Quais são os seus atores centrais? Como se dão as trocas comunicacionais? Qual o mundo que está em torno? Como os sistemas comunicacionais são, enfim, percebidos? Estas são as questões-chave para distinguir e articular os diferentes tempos que se acham sobrepostos em cada momento dessa narrativa. (Barbosa, 3013, p. 15)

A fala da autora apresenta o tamanho do desafio de um estudo que pretende pensar os processos comunicacionais, sobretudo, em objetos de investigação que fogem às abordagens conceituais e dos aportes teóricos dominantes.

Diante da infinidade de paradigmas, teorias e modelos, faz-se necessário um recorte para que possamos nos cercar das teorias que, de uma forma ou de outra, aproximam-se de nosso objeto de análise, que são os processos comunicacionais no teatro de rua.

O entendimento da comunicação humana sempre foi alvo de muitas teorias e reflexões, desde o primeiro esquema comunicacional, pensado por Aristóteles (2005), até as mais recentes teorias da recepção (Hall, 2013) e da presença (Gumbrecht, 2010). Estudando as origens da comunicação, o pesquisador Luís C. Martino, no seu artigo *De qual comunicação estamos falando?*, apresenta a comunicação e a polissemia de seu estado rudimentar, dividindo-a em três fases: 1) seres brutos; 2) seres orgânicos; 3) seres humanos. Este último, dividido entre: "o homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo" (Martino, 2001, p. 21). No primeiro domínio (seres brutos), a comunicação teria o caráter de transmissão, em uma acepção geral: "comunicação é relação" (Martino, 2001, p. 21). No segundo domínio, destaca-se a relação já posta, a ação e a reação:

> A Ação de um ser vivo também deve ser analisada a partir de um processo seletivo muito mais complexo que o mecanismo das relações inorgânicas. O organismo não reage a *qualquer coisa*, mas àqueles estímulos que ele identifica como tal. (Martino, 2001, p. 22)

Nesta fase, a comunicação também preserva o sentido de relação que encontramos nos seres inorgânicos, porém, demonstra um aspecto mediador entre a ação e a reação. Ou seja, para o autor, a passagem de um domínio para outro não caracteriza uma ruptura, é, antes, uma assimilação que vai dando complexidade ao termo.

Por último, no domínio humano, a comunicação assume sua forma simbólica, que implica na cultura como processo seletivo:

> Afirmar o homem como um ser simbólico é afirmar um ser que somente se deixa apreender nas relações que estabelece com seus semelhantes. Em outras palavras o ser humano é um ser da comunicação: consigo (subjetividade) e com o mundo, ambos entendidos como o produto da comunicação com outrem, pois assim como a subjetividade não é um dado natural, as coisas não se apresentam ao ser humano de forma direta, mas são construídas graças à mediação do desejo, conhecimento e reconhecimento de outrem. (Martino, 2001, p. 23)

A importância de entender a cultura como um conceito amplo e social vai de encontro às teorias da comunicação que abordam o indivíduo como um ser isolado e/ou desprovido de cultura ou de subjetividade. Ainda que pareça um ponto de vista genérico, percebemos que, no cerne da comunicação humana, está a relação (o homem em relação a algo ou alguém). Esta perspectiva nos afasta das teorias que, de uma forma ou de outra, abordam o processo comunicacional de forma unilateral ou linear, entendendo a sociedade como uniforme e homogênea, sujeita a manipulações diversas de forma passiva e, portanto, compreendem a comunicação como ferramenta de dominação e controle das massas. Ainda que, na chamada sociedade de massas, identifiquemos a importância e a influência dos meios de comunicação de massa em seus diferentes formatos, entendemos que estas teorias, cunhadas em meio à expansão capitalista e as, cada vez mais, impressionantes descobertas tecnológicas, não dão conta de responder a uma sociedade e suas práticas, também em constante mutação.

Com o advento das inovações tecnológicas e o acelerramento do mundo moderno, uma nova configuração influenciará o olhar científico. Devido à urbanização massiva, iniciada no século XIX, impulsionada pela revolução industrial, até meados do século XX, as influências tecnológicas irão balizar muitas das teorias, sobretudo, no campo da comunicação, a partir de sua intermediação pelos aparatos tecnológicos. Outra influência será a apropriação das novas descobertas da psicologia experimental (behaviorismo[7]), que serão incorporadas às teorias no estudo dos meios de comunicação de massa. Essas influências da psicologia (tradicional e experimental) pode ser percebida nos primeiros estudos sobre a sociedade de massa. O sociólogo francês Gustave Le Bon (1841-1931), em *Psicologia das multidões*, publicado originalmente em 1908, investiga o aspecto psicológico das multidões. Le Bon (1980) faz uma analogia dos movimentos massivos com o que ele entende por comportamento feminino:

> impulsiva, móvel, dominada por uma mentalidade mágica. Ela é influenciável, seduzida por sentimentos simples e exagerados, tem a moral degradada e é intolerante e autoritária. (1980, p. 129)

A descrição mostra claramente as tendências do pensamento sociológico do início do século XX no tocante às multidões. Nesta linha de pensamento, podemos destacar também a teoria do homem-massa (Ortega y Gasset, 1930) que coloca o indivíduo sob o jugo da coletividade (massas).

---

[7] Os behavioristas estudam o comportamento observável, isto é, a resposta do indivíduo (R) a um dado estímulo (E) do ambiente. Para John Watson, criador do behaviorismo, nós somos o que fazemos, e o que nós fazemos é o que o meio nos faz fazer. Neste sentido, os indivíduos não são pessoalmente responsáveis pelos seus atos, dado que são produto do meio em que vivem (Ardila, 2005).

Analisando a teoria de Ortega y Gasset, Mauro Wolf destaca que "a massa também é composta por pessoas que não se conhecem, que estão espacialmente separadas uma das outras, com poucas possibilidades de interagir" (Wolf, 2005, p. 7). Segundo Wolf, esse isolamento do indivíduo, na massa anônima irá constituir-se na primeira teoria sobre a mídia. Essa noção de massa se coloca para

> além dos vínculos comunitários preexistentes e contra eles, que resulta na desintegração das culturas locais, e na qual as funções de comunicação são forçosamente impessoais e anônimas. (2005, p. 8)

Em outras palavras, para um indivíduo potencializado pelas massas, são os meios de comunicação que fazem a sua ligação com a sociedade. Estas teorias sobre a massa, aliadas à leitura da determinação econômica nos processos sociais, gerarão, no âmbito da comunicação, diversas ideias e escolas. A teoria hipodérmica (*mass media*), a teoria crítica (Escola de Frankfurt), as teorias de agendamento (espiral do silêncio e *agenda setting*,) dentre outras, salvo suas especificidades, trazem em comum um olhar sobre a sociedade como uma massa influenciável e passível de condução a partir da chamada comunicação de massa. Fica claro que as teorias geradas no paradigma funcionalista que se popularizou, sobretudo, nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, aproximadamente, não tem como contribuir para o entendimento de nosso objeto de estudo, haja vista que considera os meios de comunicação onipresentes, privilegiando o emissor e o canal no ato comunicativo. Em outras palavras, davam ênfase às características do emissor e de suas intenções ao comunicar, deixando de fora de seus aportes teóricos a outra face do processo comunicacional, que é o receptor. Sobre a soberania do emissor, nas teorias funcionalistas, destacamos um pequeno avanço no modelo comunicacional do cientista político Harold D. Lasswell (1902-1978). Investigando os mecanismos pelos quais a propaganda política e comercial dava dramaticidade às suas ações, provocando reações calorosas do público, o autor buscou entender a função da comunicação na sociedade e o funcionamento de sua estrutura. Assim, a partir do parâmetro clássico da comunicação desenvolvido por Aristóteles: *quem*, diz *o quê*, a *quem* (2005), Lasswell desenvolveu o seu modelo comunicacional.

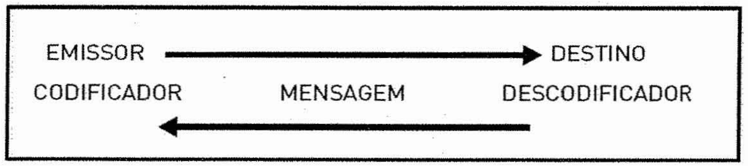
Como premissa, a teoria de Lasswell partia da seguinte proposição: quem diz o quê, por qual meio, a quem e com que efeito? Assim, o autor explica cada função do processo (Lasswell 2002):

Quem?	Estudos sobre o emissor e a emissão das mensagens
Diz o quê?	Análise do discurso
Por que canal?	Análise do meio
A quem?	Análise da audiência
Com que efeito?	Análise dos efeitos das mensagens e da comunicação

O processo comunicacional

O modelo de Lasswell se destaca porque, apesar de linear, estático e compartimentado, reconhece, ainda que de forma indireta, a possibilidade da retroalimentação. Porém, seus estudos ficam concentrados (talvez pelo caráter da publicidade, objeto de sua pesquisa) no conteúdo e nos efeitos desta comunicação.

O processo comunicacional de Lasswell será revisitado, anos mais tarde, por Wilbur Schramm (1907-1987), ao pesquisar o modelo de comunicação interpessoal. Ainda que partindo de uma noção linear do ato comunicativo, Schramm publica suas teorias do processo comunicacional em 1954, quando concebe a ideia de *feedback* ou retroalimentação. O autor propõe que o ato comunicativo não tem um início e um fim determinados (Schramm, 1982). Em outras palavras, o autor reconhece haver um intercâmbio em que cada emissor poderá funcionar também como receptor em um mesmo ato comunicativo. O elo entre estes dois polos é a mensagem, codificada pelo emissor e descodificada pelo receptor, que a reelabora, retroalimentando o processo com uma nova mensagem. Esta descodificação, segundo o autor, transforma o receptor em emissor, reiniciando o destino da mensagem, dando dinâmica ao processo. No entanto, este processo não é visto pelo autor de forma circular: antes retorna ao ponto inicial pelo mesmo caminho, intercambiando os papéis e reiniciando o processo, apenas com a inversão do polo emissor. Sua representação gráfica pode ser resumida ao seguinte esquema:



Descodificação do processo comunicacional
Fonte: Cabral, 2016.

Apesar dos limites, a contribuição do autor foi fundamental para ampliar os caminhos da pesquisa da comunicação como um processo contínuo, bilateral e interativo. As ideias de Schramm contribuíram para abordagens mais abrangentes da estrutura comunicacional, dando ao receptor um papel menos passivo, o que se constituirá como um importante passo nesse processo.

O século XX ainda trará grandes contribuições, entre elas, a Escola de Frankfurt. Segundo o professor e pesquisador da teoria crítica Francisco Rudger (2001), as ideias difundidas pelos frankfurtianos tinham a influência, no campo da sociologia do pensamento, de Karl Marx (1818-1883), da filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e, no campo da psicologia, das ideias de Sigmund Freud (1856-1939). Dentre as contribuições para a comunicação, podemos citar o conceito de indústria cultural, cunhado por Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Adorno (1903-1969), os inúmeros estudos de Walter Benjamim (1892-1940), sobretudo os que investigaram a transformação do modo de produção e o consumo da arte. Sua teoria sobre a perda da aura, na obra de arte, e as influências tecnológicas na estética e na cultura são muito conhecidas. Podemos destacar, ainda, a importância de Habermas (1929) e seus estudos sobre a comunicação e a sociedade capitalista (1983), já citado em outros momentos da pesquisa aqui apresentada. Sobre esta importante escola, Rudiger comenta:

> Os pensadores frankfurtianos criticaram a cultura de massa não porque ela é popular, mas, sim, porque boa parte dessa cultura conserva as marcas das violências e da exploração a que as massas têm sido submetidas desde as origens da história. A linguagem rebaixada, o menosprezo da inteligência e a promoção de nossos piores instintos, senão da brutalidade e estupidez, que encontramos em tantas expressões da mídia, sem dúvida se devem ao fato de que há muitas pessoas sensíveis a esse

> tipo de estímulo mas, e isso é o que importa, tal fato não é algo natural nem, também, algo criado pela comunicação. (2001, p. 144)

O autor evidencia que a influência da indústria cultural sobre as camadas populares encontra-se nas profundas desigualdades na divisão da riqueza. Essas desigualdades econômicas e sociais legitimam a imposição de uma estética primária e incipiente que se constitui em uma das formas de dominação cultural e econômica, das classes dominantes (2001). Assim, os meios de comunicação são analisados do ponto de vista de seus usos, voltados para a manutenção do *status quo* e não para o bem comum.

Apesar das grandes contribuições da teoria crítica para o estudo e abordagem da comunicação e seus processos, o determinismo econômico e a divisão social de classe, entre dominadores e dominados, faz com que algumas nuances do contexto político, social e cultural passem despercebidas ou tenham sido desprezadas como categorias de análise e objetos profícuos para pensar o homem e seus processos históricos. Esta ausência fez com que o campo científico voltasse seu olhar também para estes aspectos, a fim de perceber outras dinâmicas, micropoderes, tensões e fissuras que se encontram nas entrelinhas da luta de classes e nas manifestações populares e culturais, vistas a partir de seus promotores e consumidores.

Nesta perspectiva, o paradigma culturológico abarcará as visões teóricas que irão debruçar-se sobre a cultura no processo comunicacional e seus desdobramentos sociais. Na contramão da escola de Frankfurt, os estudos culturais evidenciavam as relações de poder e a construção simbólica das classes populares que, na visão dos culturalistas, não são vítimas dos meios de comunicação, pelo contrário, são capazes de elaborações diversas e de apropriações simbólicas que criam seus próprios processos de resistência política, a partir dos saberes culturais e das relações cotidianas.

Uma das mais expressivas atuações do paradigma culturológico são os chamados Estudos Culturais (*cultural studies*). Segundo Ana Carolina Escosteguy (2001), os pesquisadores dos estudos culturais resistem em apresentar suas investigações como um modelo da comunicação. Consideram este aspecto reducionista, haja vista que os estudos culturais estão inseridos no vasto campo da esfera cultural e suas conexões sociais. Por isso mesmo, o uso do termo *estudos* para agrupar uma vasta gama de possibilidades teóricas investigativas. Apesar de nos estudos culturais ainda prevalecer a ideia de massa, esta é vista de forma diferente da teoria crítica. As massas não são percebidas como homogêneas e amorfas. Há o reconhecimento de que, em seu interior, encontram-se as individualidades e os micropoderes e, sobretudo, as diferentes apropriações e significações possíveis em relação às investidas e manipulações do poder dominante.

Suas diferentes abordagens podem ser percebidas por meio dos estudos de seus fundadores: Williams (1969), que desenvolveu os estudos culturais em relação ao meio social de seus atores, demonstrando que a cultura é uma importante categoria de análise social; Thompson (1987), de influência marxista, que trouxe uma importante contribuição historiográfica sobre as classes populares, investigando, nas relações culturais da classe trabalhadora, as disputas de poder e resistência política; Hoggart (1973), que dedicou seus estudos aos materiais culturais, evidenciando as apropriações que deles fazem as classes populares. Não nos deteremos nestes autores, pois já fizemos essas observações em outros momentos de nossa obra.

A consolidação dos estudos culturais, no campo da comunicação, ampliou ainda mais a ideia da cultura como categoria e seus fenômenos como objeto de análise da comunicação. Pesquisadores como Stuart Hall (2013), Jesús Martin Barbero (2001) e Néstor García Canclini (2012), para citar alguns, desenvolveram vastos estudos sobre audiência e mediação, identidade, consumo e hibridismo cultural, dentre outros. Sobre o campo dos estudos culturais, Escosteguy (2001, p. 167) afirma:

> identifica-se uma forte inclinação em refletir sobre o papel dos meios de comunicação na constituição das identidades, sendo esta última a principal questão desse campo de estudos na atualidade.

Logo, fica evidente a amplitude das abordagens destes estudos. Contudo, queremos observar, dentre as muitas pesquisas neste campo, a investigação de Stuart Hall sobre a recepção.

Em seu livro, *Da diáspora* (2013), Hall apresenta uma consistente contribuição sobre a teoria da recepção, intitulada "Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação", originalmente divulgada em um colóquio organizado pelo Centre for Mass Communication Research, da Universidade de Leicester. Neste capítulo, o autor busca esclarecer o contexto de sua comunicação e as razões que motivaram sua reflexão. Com o objetivo de questionar os modelos positivistas de análise de conteúdo (entendido como sentido e/ou uma mensagem pré-formada), o artigo se posiciona contra a unilinearidade destes modelos. Questionando de forma efetiva a ideia de que toda comunicação é perfeita, colocando em suspeição também o sentido semiológico de que o significado é perfeitamente transparente, ou seja, se o receptor não entende o significado é devido a este não conter as condições de entendê-lo. Hall deixa claro que a mensagem é uma estrutura complexa e não tão simples quanto estes modelos fazem parecer: "A recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear" (2013, p. 392). Outro aspecto fundamental de suas reflexões refere-se à fuga do determinismo do signo. Para o autor, o signo não é fixo e, portanto, não há uma lógica global que permita decifrar seu sentido ideológico. Hall confronta, no campo da política, a influência do estruturalismo e da semiótica nos estudos culturais, questionando a aplicação de seus modelos no campo da comunicação: "As questões políticas também tem de lidar com a construção e reconstrução do sentido, o modo como o sentido é contestado e estabelecido" (2013, p. 393). Em outras palavras, qualquer determinação sobre a recepção de um signo ou mensagem passa por uma situação hipotética, sendo que necessita de concretização com receptores de carne e osso. Nas palavras do autor:

> As referidas posições são, como chamo, posições ideias-típicas ou hipotético-dedutivas. Não são ainda posições empíricas. São posições de decodificação; não são grupos sociológicos. É bem possível para um indivíduo ou grupo, em um determinado momento, decodificar no que chamo *códigos hegemônicos* e, em outro momento, usar códigos de oposição ou contestatários. Isso é simplesmente para explicar melhor a ideia de que a decodificação não é homogênea, de que se pode ler de formas diferentes e é isso que é a leitura. (Hall, 2013, p. 395)

Com suas reflexões, Hall queria debater diretamente sobre os programas televisivos e sobre as abordagens dos estudos das mídias (*media studies*), negando a intenção de criar um modelo comunicacional. Contudo, seu aporte contribui para qualquer pesquisa que pretenda entender o processo comunicacional fora dos padrões teóricos enrijecidos e restritos aos emissores, ou, como se refere o modelo de Hall, produtores.

O modelo de Hall é elaborado a partir da noção de circuitos de produção: "Produção, consumo, realização, reprodução" (2013, p. 394). Segundo o autor, o que dá dinâmica ao circuito é o que ele chama de articulação: a articulação entre os momentos de produção e os momentos de consumo com os momentos de realização e reprodução.

Sobre a busca da decodificação hegemônica, nos programas televisivos, como controle (a produção determina o consumo), o autor comenta:

> É fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida. Trata-se de um tipo de sonho de poder – nenhum chuvisco na tela, apenas a audiência totalmente passiva. [...] Não creio que a mensagem tenha somente um significado. (Hall, 2013, p. 405)

Em outras palavras, o autor se refere a uma tentativa do que ele chama de leitura preferencial, por parte dos detentores dos meios de comunicação. Ou seja, da tentativa de provocar uma leitura hegemônica da mensagem. Contudo, nesta relação, está uma questão do poder que atravessa o discurso. O poder se encontra dentro e fora da mensagem. Ou seja, o poder não está somente naquele que tem o controle dos meios de comunicação, mas, também, em todo aquele que lê e nas infinitas possibilidades de significações dessa leitura (o consumo também determina a produção).

Os estudos de Hall, sobre a recepção, destacam, no processo comunicacional, o caráter circular, haja vista que entre os produtores e os consumidores existe uma distância conceitual, porém estes dois polos estão ligados por uma relação (como na comunicação rudimentar) e, portanto, não podem ter um resultado behaviorista, seguindo inconteste a construção do produtor da mensagem. Hall utiliza-se das concepções marxistas para fundamentar sua ideia de circularidade. Sua tentativa de criar uma estrutura comunicacional, ainda que restrita ao campo televisivo e do audiovisual, não esclarece de forma efetiva os detalhes dessa articulação fora do controle dos meios de produção. Entretanto, nos dá pistas do que já está superado nos modelos teóricos da comunicação, como também nos mostra as possíveis releituras e apropriações que se fazem necessárias para a atualização destas concepções.

Diante do exposto, abordaremos o interacionismo, corrente investigativa que gerou diversas escolas no estudo da comunicação. As teorias interacionistas compõem um vasto material investigativo sobre o aspecto relacional no campo da comunicação. As primeiras pesquisas a usar a terminologia (interacionismo) tinham ainda a forte influência da psicologia behaviorista. Ficaram conhecidas como Escola de Palo Alto, por causa do instituto de Pesquisa Mental de Palo Alto, onde estas pesquisas se iniciaram. As primeiras pesquisas interacionistas ficaram conhecidas a partir da publicação do livro *Pragmática da comunicação humana* (2007), escrito pelos pesquisadores Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin e Don D. Jackson, publicado originalmente em 1967.

No livro, os autores tratam do comportamento no processo comunicacional, sobretudo, os distúrbios comportamentais (2007). Apesar de os seus elaboradores entenderem a comunicação como uma condição natural do homem e o aspecto relacional de suas interações, os autores tentam fornecer um modelo para a investigação dos problemas da interação sistemática (2007). Porém, devido ao olhar padronizado da psicologia behaviorista, as considerações ficam muito restritas ao campo da psicologia e suas patologias.

De qualquer forma, a publicação destas pesquisas abriu caminho para outros, dentre os quais destacamos os pesquisadores John Dewey (1859-1952), que foi um dos primeiros a inserir a experiência como mediadora da interação na educação e na arte (Dewey, 2010) e George Herbert Mead (1863-1931). Mead questionava a influência behaviorista nos estudos da interação, defendendo que a padronização comportamental (estímulo e resposta) comprometia a ideia de relação, haja vista que não é possível excluir dessas interações o caráter da reflexão (2001). A partir destas considerações fundamentais, novas escolas irão se desenvolver, como a Escola de Iowa e a Escola de Chicago. Esta última desenvolveu várias pesquisas sobre interação. A pesquisadora Christina Pedrazza Sêga, no livro *Sociedade e interação* (2001), diz que o termo interacionismo simbólico foi criado pelo interacionista Herbert Blumer, em 1937, fundando, assim, a chamada Escola de Chicago. Para a autora, os interacionistas da Escola de Chicago entendem que,

> a integração do indivíduo à sociedade e, particularmente, à sociedade de massa se deve à identificação existente entre indivíduos ou grupos, como também em relação aos objetos que fazem parte do seu

> cotidiano, pelo fato de todos estarem inseridos em uma sociedade de consumo sustentada pelo meios de comunicação de massa, além de tecnológica e globalizada. (2001, p. 9)

Podemos perceber, neste enunciado, que o estudo da interação está totalmente inserido no contexto sociocultural do indivíduo contemporâneo e não pode ser "neutralizado", desconectado deste universo.

Segundo Sêga (2001), Blumer foi discípulo de Mead e ampliou o campo do interacionismo, dando maior relevância ao significado, até então, categoria dos estudos semiológicos e no campo da psicologia, mas desprezado nos estudos sociais (2001). Segundo a autora, Blumer categoriza o significado, inserido no universo dos indivíduos que, por sua vez, é constituído por objetos. Estes objetos são divididos em três grupos:

> a) *físicos* (coisas); b) *sociais* e c) *abstratos* (ideias). Assim os objetos só adquirem significado através da interação simbólica, embora seus significados se diferenciem de pessoa para pessoa, dependendo do contexto sociocultural dessas pessoas. (2001, p. 22)

Nesta divisão, encontra-se uma compreensão bem mais ampla do que seja a interação que pode ser encontrada nas mais diversas relações do indivíduo. Outro aspecto relevante desta classificação é o reconhecimento do significado, não como símbolo fixo e imutável, mas como produção social. Ou seja, o significado é resultado da interação, submetida aos contextos (sociais, políticos, econômicos, culturais) e que, portanto, poderá diferir de pessoa para pessoa. Em suma, o interacionismo simbólico evidencia o caráter

simbólico do fenômeno social, entendendo o significado como um produto social. Suas camadas são definidas por meio das interações entre os indivíduos.

Outra importante corrente do interacionismo simbólico é a chamada Escola de Dramatismo[8]. O interacionismo dos dramatistas mantém a compreensão de Blumer de que o "homem é um ator e não um reator" (2001), porém, acrescenta novas perspectivas no que se refere aos símbolos comunicacionais verbais ou não verbais. Sobre a linguagem, afirma que ela é, ao mesmo tempo, simbólica, econômica, ambígua e formal. Sobre isso, Sêga diz: "A linguagem está fundamentada na experiência que os seres humanos tem com o uso simbólico da linguagem" (2001, p. 26). Assim, o falar, o pensar e o conceber são fruto da experiência que os seres humanos têm no processo da comunicação (2001). Percebemos que a relação do termo experiência, que já vinha sendo referida por Jonh Dewey, retorna agora relacionada ao campo da comunicação, pelos dramatistas, como categoria fundamental no processo de interação.

Muitos pesquisadores contribuíram para o estudo do interacionismo simbólico. Os estudos abrangem a interação e o dinamismo social em vários tipos de abordagem. Contudo, destacaremos aqui as pesquisas do sociólogo Erwim Goffman (1922-1982), por entendermos que seus estudos se aproximam, de certa forma, de nosso objeto de análise, sobretudo, no que se refere ao público do teatro de rua, ou seja, o espectador no espaço público. Goffman tem um amplo trabalho publicado, no qual aborda a interação a partir de um jogo dramático (teatralidade) desenvolvido nas relações cotidianas da vida pública. Seu mais conhecido livro, *A representação do eu na vida cotidiana* (2014), é um exemplo destas análises que demonstram como se dá a interação (ação) nas representações sociais desenvolvidas pelos indivíduos. Nas palavras do autor:

---

[8] Termo usado para referir uma linha específica dos estudos interacionistas ligados ao pensamento de Herbert Blumer (1937) de que o homem em sociedade é sempre um "ator" (ator social).

> Uma interação pode ser definida como toda interação que ocorre em qualquer ocasião, quando, um conjunto de indivíduos, uns se encontram na presença imediata de outros. O termo *encontro* também seria apropriado. Um *desempenho* pode ser definido como toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes. (Goffman, 2014, p. 28)

Goffman desenvolve a ideia de ação (a própria interação), desempenho ou movimento ou prática (atividade de realização e padrões de interação). Isto quer dizer que, nas relações cotidianas, o indivíduo apresenta um sistema de comunicação verbal ou não verbal, simbólico, através do que reproduz os papéis sociais que representa (máscaras sociais). Para o autor, esta realização dramática, apresentada pelos indivíduos, pode assumir um padrão, mas não cristalizado, no sentido de que não possa sofrer as alterações do meio. Estas alterações podem sofrer conflitos durante suas representações:

> Em presença de outros, o indivíduo geralmente inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros. Pois se a atividade do indivíduo tem de tornar-se significativa para os outros, ele precisa mobilizá-la de

> modo tal que expresse, durante a interação, o que ele precisa transmitir. (Goffman, 2014, p. 42-43)

Algumas destas dramatizações cotidianas chegam a se destacar predominantemente sobre outras devido aos papéis sociais: é o caso de algumas profissões que impõem certo padrão dramático, como o policial, o médico ou o político, por exemplo.

No livro *Comportamento em lugares públicos* (2010), Goffman aprofunda estas interações, a partir do comportamento do indivíduo no espaço público por meio das seguintes variáveis: a) distinção entre comportamento apropriado e inapropriado (a qual parte do conceito de aprovação, que por si só gera uma gama de questões pouco exploradas); b) o não cumprimento das regras (aborda atos não esperados, nem requisitados na dinâmica social e/ou o contrário, que são os atos mandatários, cujo descumprimento gera multas). Investigando a aprovação e a desaprovação dos atos no espaço público, o autor mergulha no universo do comportamento social do indivíduo.

Sobre o espaço público, Goffman não implica sobre o termo nenhuma análise conceitual, adota-o apenas como oposição ao espaço privado:

> Tradicionalmente, *lugares públicos* se referem a quaisquer regiões numa comunidade de livre acesso aos membros dessa comunidade; *lugares privados* refere-se a regiões à prova de som onde apenas membros ou convidados se juntam [...] embora eu vá utilizar estes termos nestas formas tradicionais, deve-se notar que não implico nenhuma significância analítica a eles. (Goffman, 2010, p. 19)

Goffman entende que, no que se refere ao comportamento nos espaços públicos, esta (a ordem) está mais para um papel repressor e regulamentador da interação face a face. Apesar de observar o espaço como pano de fundo de suas análises, Goffman evidencia as divisões do espaço público a partir das apropriações de seus praticantes (2010). Goffman analisa também as interações, no que ele chama de situações e ajuntamentos:

> O termo *situado* pode ser usado para referir a qualquer evento que ocorra dentro dos limites físicos de uma situação. Assim a segunda pessoa numa cena transforma tudo que é feito por ela e pelo outro que já está lá em atividade situada, mesmo que possa não haver nenhuma mudança aparente na forma em que a pessoa que já estava presente continua a fazer o que estava fazendo. O recém-chegado, na prática, transforma um indivíduo solitário e ele mesmo num *ajuntamento*. (Goffman, 2010, p. 32)

Podemos perceber claramente, na fala do autor, que há uma dinâmica comportamental no espaço público e que esta dinâmica pode ter seu fluxo interrompido por outros fatores, como a chegada de um outrem, ou grupo. Essa interrupção, ainda que aparentemente não projete alterações visíveis imediatas, de fato as provoca, gerando novas dinâmicas de interação. Ou, nas palavras do autor, gerando novas situações.

O autor divide estas situações em dois polos específicos: interação desfocada e interação focada:

> O comportamento comunicativo daqueles imediatamente presentes uns aos outros pode ser considerado em dois passos. O primeiro lida com a *interação desfocada*, quer dizer, o tipo de comunicação que ocorre quando se recolhe informações sobre outra pessoa ao se olhar de relance para ela, ainda que apenas momentaneamente, quando ela entre e sai do campo de visão. A *interação desfocada* trata em grande parte do gerenciamento da simples e mera copresença. O segundo passo lida com a *interação focada*, o tipo de interação que ocorre quando pessoas se juntam e cooperam abertamente para manter um único foco de atenção, tipicamente se revezando na fala. Quando não ocorre interação focada, o termo *ajuntamento desfocado* pode ser usado. (Goffman, 2010, p. 34-35, grifo nosso)

Erwim Goffman fará diversas abordagens, como o que ele chama de idioma do corpo, o qual integra a aparência corporal e atos pessoais. Abordará, também, o envolvimento, que é a capacidade do indivíduo de voltar, ou deixar de voltar, sua atenção para alguma atividade em uma situação determinada (2010). Goffman transita pelo campo da comunicação e das ciências sociais, contribuindo com questões relevantes que se afinam com nossa pesquisa. Ainda que o autor esteja se referindo aos indivíduos e às interações cotidianas entre si, e nossa pesquisa aborde estas interações no âmbito do fenômeno espetacular, que é o teatro de rua, é inegável que estas relações, no ato comunicativo, perpassam os indivíduos no espaço público. E que estes indivíduos, em ajuntamentos, a partir da situação do teatro, apropriam-se e travam com ele dinâmicas de interatividade que irão completar o ciclo do processo comunicacional. Neste aspecto, a interação face a face, como investigada pelo autor, constitui-se em um facilitador que revela as nuances da recepção e do consumo do ato teatral. Assim, o autor e suas considerações serão um aporte para nossa análise do espectador no espaço público e as relações simbólicas que estabelece, no âmbito da experiência com o teatro de rua.

Após esse breve panorama sobre as abordagens da comunicação, constatamos, em primeiro lugar, que há uma grande pluralidade de olhares e perspectivas sobre a comunicação e seus processos, sobretudo, com o advento da industrialização e da urbanização. Por motivos metodológicos, outras teorias não foram aqui colocadas, por entendermos que estas se encontram muito distantes de nosso objeto e retratá-las, aqui, seria mera reprodução, que acabaria por nos afastar de nossos objetivos e de nosso recorte. Entretanto, percebemos a influência das tecnologias no campo da comunicação e nas suas formas de abordagem, com predominância do ponto de vista do emissor, dos canais de emissão e dos seus usos. Outra constatação refere-se à predominância da escrita na historiografia da comunicação, sobretudo, em uma visão eurocêntrica, sobreposta às Américas, o que compromete um olhar mais apurado sobre as experiências da comunicação humana que, em muitos aspectos e lugares (como no Brasil, por exemplo), possuem uma tradição predominantemente oral. Também queremos destacar, como já pontuado em outros momentos da obra, a tendência quase que hegemônica das pesquisas dos *mass media*, sobretudo, as mídias impressas (jornais, revistas e similares), o rádio e a televisão, e a comunicação na internet e suas variantes. Assim, tais teorias muito pouco contribuiriam para o entendimento e análise de nosso objeto.

Quase não dispomos de pesquisas atualizadas sobre a comunicação humana, interpessoal. Nas teorias nas quais estas pesquisas encontram seu aporte, no âmbito da comunicação, ainda carecem, como vimos, de constante

atualização. Entretanto, é necessário destacarmos aqui o cientista social Erwim Goffman (1922) e seus estudos sobre a interatividade face a face em lugares públicos. Estes estudos demonstram o quanto ainda pode ser descoberto sobre os processos comunicacionais, nas relações sociais, e nos auxiliam, haja vista que nosso objeto tem pouca ou nenhuma bibliografia no campo da comunicação. Faz-se necessário, então, acercarmo-nos de aportes teóricos que, se não dão conta completamente da complexidade de nosso objeto, por outro lado, apontam-nos possíveis caminhos.

O teatro de rua: cidadania, consumo e mediação

A cidadania é um dos temas mais controversos da atualidade. Falar de cidadania requer um cuidado em entender como esta é compreendida e as nuanças de sua vivência em sociedade. O termo cidadania surge e desaparece em vários momentos da construção histórico-social do homem, ora ganhando importância e destaque, na vida pública e política, ora desvanecendo-se, ficando em desuso e obsoleto. Seu nascedouro está fortemente ligado ao surgimento, formação e gestão da cidade, o que dá à sua etimologia um vínculo indissolúvel desde as primeiras terminologias (cidade - cidadão - cidadania), ainda que o significado de cada uma delas seja diferente em cada contexto histórico.

Na atualidade, a cidadania está na ordem do dia. Podemos encontrar referência a esta condição em praticamente todos os meios de comunicação, discursos políticos, na educação, na construção do pensamento científico, dentre outras inúmeras relações, sociais, políticas e culturais. Mas a chamada cidadania de forma instituída vem de muito antes da era cristã, desde o período clássico grego, quando serão dados os primeiros passos que nortearam a relação do cidadão com a pólis, em uma troca recíproca de direitos e deveres.

As primeiras noções sobre cidadania e o papel do cidadão, na Grécia (V-IV a.C.), estavam diretamente relacionadas com a democracia vivenciada pela sociedade grega, na qual os cidadãos poderiam intervir na esfera pública, contribuindo para a formação e atuação do governo (Covre, 2005).

Aristóteles (384-322 a.C.) elaborou, nos escritos denominados *Política* (1985), um vasto pensamento que deixa claro o caráter ativo do cidadão e sua estreita relação com as demandas da cidade e seus habitantes. Para o filósofo, cidadão era todo aquele que tinha o direito, e o dever, de contribuir com o governo, participando ativamente das tomadas de decisão referentes à coletividade. O cidadão poderia também exercer cargos na administração da pólis. O princípio democrático clássico grego defendia a igualdade entre os cidadãos, baseado no princípio de que o cidadão, como homem livre, era também, por excelência, um homem político.

Sabemos que a prática da democracia clássica grega não reconhecia como cidadãos a todos os habitantes, deixando à margem as mulheres e os escravos. Levando em consideração que estes habitantes representavam grande parte da população, podemos dizer que o exercício da cidadania era restrito a uma pequena parcela da população. Outra importante característica da cidadania grega daquele período é que esta se restringia aos direitos políticos, deixando de fora os chamados direitos civis, como a liberdade de ir e vir e a livre expressão, que somente seriam incorporados ao sentido da cidadania, de forma parcial, séculos à frente, com o fim do absolutismo e a chegada das ideias liberais, passando pelo Estado-Nação da modernidade, até os dias atuais.

Nestes diferentes momentos de nossa história, a chamada cidadania foi compreendida de forma diversa, unificada somente pelo fato de que, em todos estes momentos políticos, ela, a cidadania, teve que ser conquistada. Porém, os gregos nos deixam um primeiro modelo de cidadania, um exercício, sobretudo político, diretamente ligado à governança da pólis.

No período feudal (séculos V e XIII), a economia predominantemente agrária e com uma organização social estamental, dividida por diferentes camadas de grupos sociais estanques, caracterizou o período com uma total supressão dos direitos individuais, mediados pelo direito à propriedade. Os grupos sociais que não detinham a propriedade da terra também não detinham poder sobre si e sua produção, resultado de seu trabalho. O trabalho servil caracterizava-se como uma espécie de herança da economia escravista, deixada pelo antigo Império Romano, e que perdurou na Europa daquele período.

O declínio do feudalismo e a ascensão da burguesia significou um fato importante para o surgimento das ideias iluministas, das mudanças sociais, e de um tímido resgate da democracia do período clássico grego: "[...] Retorna pouco a pouco ao exercício da cidadania, como parte da existência dos homens vivendo novamente em núcleo urbanos" (Covre, 2005, p. 17).

O desenvolvimento do capitalismo liberal, originando os Estados Nacionais e a constituição do Estado de Direito irá, a partir da Revolução Burguesa, colocar o tema da cidadania na ordem do dia, instaurando os direitos do homem como cidadão, a partir da noção de uma divisão de classes sociais. O surgimento da burguesia, como classe dominante, pautou a revolução francesa e seus princípios. Nesse contexto, para Covre (2005, p. 21), surgem as margens necessárias para "compreender a cidadania e ver como ela se desenvolve juntamente com o Capitalismo, pois estará também vinculada à visão de classe que o instaurou: a classe burguesa". Deste modo, as ideias liberais, extraídas do pensamento iluminista, farão a conexão entre cidadania e trabalho.

A valorização do trabalho será um dos primeiros marcos da existência da cidadania e será, a partir deste momento, uma de suas características, o que perdurará até a atualidade. Isto se deve ao renascimento do papel do cidadão na consolidação do capitalismo. Ainda assim, podemos considerar a revolução burguesa como uma evolução do homem que vinha do feudalismo, suportando uma vida de subsistência. Não queremos, com isto, negar a exploração do trabalho, que será implementada pela burguesia enquanto classe dominante. Contudo, a revolução burguesa se caracteriza como um marco histórico. Nas palavras de Covre (2005, p. 20),

> um rompimento profundo com o direito obtido pelo nascimento. O Estado de Direito coloca-se como o oposto ao Estado de Nascimento, ao Estado Despótico, até então existente sob a regência da aristocracia.

Assim, a revolução, partindo de um discurso de igualdade, estabelece a carta constitucional de Direitos do Homem, confrontando o sistema feudal e o poder monárquico absolutista. Contudo, esta cidadania, que nascia na declaração dos direitos do homem, apesar de propor uma igualdade de direitos, estabelecia leis que, na prática, beneficiavam a exploração de uma classe emergente sobre as demais

(Covre, 2005). Em outras palavras, uma cidadania estritamente ligada à posse da propriedade e a serviço da classe dominante. Ainda assim, o caráter universal da Declaração dos Direitos do Homem teve grande repercussão, movendo mais uma vez a roda da história. No que se refere ao cidadão e à cidadania, encontramos, a partir daqueles acontecimentos, as características que desencadearam as mais profundas distorções, tornando o exercício da cidadania plena algo quase impossível na atual conjuntura mundial.

Não seria possível pensar a cidadania na atualidade sem passar em revista, ainda que brevemente, as bases do pensamento liberal que deu ao conceito suporte para o entendimento que dele temos hoje.

O filósofo inglês John Locke, que viveu no século XVII, produziu uma vasta literatura que, de modo geral, versa sobre as relações entre governo e governados. Em *Segundo tratado sobre o governo civil*, publicado pela primeira vez em 1689, desenvolve suas ideias sobre os indivíduos e o papel do Estado, defendendo o que ele chamará de direitos naturais (Locke, 1994), ou seja, o indivíduo, enquanto ser humano, possui direitos que lhe são naturais enquanto ser vivente. Caberia ao Estado, como fiador de um contrato social entre os indivíduos, fazer cumprir e garantir a todos esta premissa. Locke (1994) considerava os direitos naturais inalienáveis. Dentre eles, encontravam-se o direito à propriedade, à vida e à liberdade dos indivíduos.

As ideias deste autor, a princípio direcionadas para a valorização do indivíduo, não avançaram no sentido da cidadania, tendo em vista que, apesar de possuidor de um corpo, para Locke, o indivíduo só é proprietário do fruto que o corpo produz pelo trabalho ao se apropriar da natureza. Deste modo, o filósofo defende o argumento de que só poderiam gozar dos mesmos direitos e deveres àqueles que pudessem prover o próprio sustento e o de seus dependentes. Em outras palavras, era aquele que possuía a propriedade privada, relacionando-a ao fruto do trabalho árduo. Este pensamento acabou por converter-se em mais um instrumento de justificação da exploração.

Na base do pensamento filosófico liberal, não podemos deixar de mencionar também a John Stuart Mill, que foi um dos pensadores liberais de maior influência no século XIX. No livro *Sobre a liberdade* (1859), o autor defende a liberdade econômica e a propriedade privada, mas afirma o postulado da igualdade dos pontos de partida (Mill, 2010). Ou seja, para ele, havia o reconhecimento do mérito oriundo do trabalho, como visto por Locke, porém, o esforço próprio e a ascensão econômica só seriam possíveis a partir de condições iniciais que fossem justas e semelhantes para todos. Sem a determinação destas condições, a cidadania não seria possível. Todos deveriam receber, por exemplo, um salário justo e ter uma boa educação, dentre outros pontos iniciais da vida em sociedade. Mais uma vez, percebemos que a individualidade aparece no interior do pensamento liberal. Indivíduo, propriedade e trabalho são as premissas que norteavam as primeiras ideias de construção da cidadania, característica que encontramos até hoje.

O sociólogo Norberto Bobbio resume bem essa transição pela qual passaram as diferentes categorias. Para ele, "o individualismo é a base filosófica da democracia: uma cabeça, um voto. [...] Do ponto de vista do príncipe para o ponto de vista dos cidadãos" (2004, p. 61). Assim, o autor se refere à transição pela qual passaram as práticas e as leis políticas, sobre os direitos e deveres do indivíduo, nas diferentes composições de governança:

> No Estado despótico, os indivíduos singulares só tem deveres e não direitos. No Estado absoluto, os indivíduos possuem, em relação ao soberano, direitos privados. No Estado de direito, o indivíduo tem, em face do Estado, não só direitos privados, mas também direitos públicos. O Estado de direito é o Estado dos cidadãos. (2004, p. 61-62)

Na visão do autor, o chamado Estado de Direito é o mais próximo da relação de cidadania. Contudo, podemos verificar, neste processo, que o Estado liberal, apesar de não ignorar os direitos e as liberdades individuais, não é necessariamente um Estado democrático, uma vez que busca a política do Estado mínimo. Deste modo, o Estado isenta-se de interferir na autonomia do mercado e mantém-se à margem das questões sociais.

Na trilha de descortinar o surgimento da formação da cidadania, não podemos deixar de mencionar a grande contribuição de T. H. Mashall, sobretudo, para a compreensão da dimensão histórica da cidadania. No ensaio *Cidadania e classe social* (1967), o autor, tomando a Grã-Bretanha como objeto de estudo, faz uma espécie de cronologia dos direitos, no mundo moderno, dividindo-os em três categorias distintas: os direitos civis, os direitos políticos e os direitos sociais.

O primeiro diz respeito aos direitos que o cidadão deve usufruir em sua vida privada. Estes implicam diretamente na limitação do poder do Estado, separando o público e o privado.

O segundo são os direitos políticos, os quais referem ao direito de participar das tomadas de decisão, de votar e ser votado, assim como o direito de associação e de organização. Ou seja, diz respeito à participação na vida pública e à busca do bem comum na sociedade.

E, por último, os direitos sociais seriam aqueles em que o indivíduo tem direito a uma participação mínima na riqueza material e espiritual criada pela coletividade (Mashall, 1967). Em outras palavras, são estes direitos que, na prática, são fruto das lutas sociais organizadas, como, por exemplo, o direito à saúde, aposentadoria e à educação gratuita e de boa qualidade para todos.

Os processos descritos por Mashall não são um manual. Percebe-se que este modelo não é universal, pois, em muitos países, deu-se por processos diferentes. Contudo, o autor traz, para o centro de seus estudos, a dimensão histórica do processo de cidadania.

A construção da cidadania, no Brasil, ainda é um processo. Os direitos do cidadão, na atualidade, sofrem de uma esquizofrenia que os dividiu em duas categorias. De um lado, os direitos assegurados pela lei, em outras palavras, redigidos e legalmente reconhecidos por direito. De outro, a concretização efetiva destes direitos que, historicamente, carecem ser conquistados na luta e na reivindicação. Esta característica é parte integrante de nossa história que, entre outras coisas, inclui um país de grandes proporções geográficas e com profundas diferenças socioculturais.

Segundo Néstor García Canclini, analisando as contradições na construção da cidadania na América Latina, em *Modernismo sem modernização* (1998), a cidadania, no Brasil, foi, antes de tudo, um discurso falacioso, urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais. Para o autor, as oligarquias liberais, desde o século XIX, preconizavam a constituição de um Estado, enquanto que mal organizavam alguns setores da sociedade, deixando de fora destes arranjos a população indígena, a população negra, recém-liberta, e os camponeses, que geraram enormes migrações e transtornos às grandes cidades, até bem pouco tempo.

A incorporação destes setores, excluídos por políticas públicas de economia e cultura, foi um engodo em toda a América Latina (Canclini, 1998). Sem mudanças estruturais, não passavam de clientelismo e demagogia. Como exemplo claro destas questões, o autor fornece dados estatísticos da alfabetização na Europa, mais precisamente na França, que confirmam 90% da população alfabetizada, em 1890, enquanto que, no Brasil, 84% da população era analfabeta no mesmo período. Tais informações visam esclarecer a farsa do discurso de progresso e modernidade que se instaurou durante todo o século XIX e irá desembocar nas desigualdades sociais da atualidade, camufladas no discurso de democracia e cidadania.

Podemos ver bem de perto estas distorções de que fala Canclini nos momentos cruciais da história do Brasil, no período da industrialização. Fica claro, diante de tantas questões sobrepostas, a ausência total desses direitos. Ao mesmo tempo em que se percebe a busca das elites brasileiras por determinar uma identidade nacional e um sentido de cidadania, fundada nas ideias liberais e políticas importadas da Europa, sobretudo da França, exclui-se grande parte da população nacional.

No Brasil, em fins do século XVIII, e no decorrer do século XIX, as ideias liberais, acumuladas ao longo de décadas, assim como também a influência humanista que emergiu com a revolução burguesa e que contribuiu para a reflexão dos direitos civis, no ocidente, irão tornar-se um discurso incoerente, o qual sustentará a isenção do Estado na mediação dos interesses civis e comerciais. Tal postura, frente aos avanços tecnológicos do período e à emergência do capitalismo industrial, associados a outros processos, irá eclodir na repressão social e política e na supressão dos direitos, o que, na prática, fará com que a cidadania se torne uma ideia cada vez mais distante.

O processo de industrialização no Brasil apresenta características próprias que serão determinantes na formação de uma classe operária, no discurso de modernidade e de construção de uma identidade nacional. Neste período (fins do século XIX e início do século XX), poderemos perceber que todas as mazelas até então postas para *debaixo do tapete* sofreram uma exacerbação, dada a efervescência de questões mundiais como guerras, revoltas e a aceleração do capitalismo. No Brasil, estes fatos têm o efeito de uma panela de pressão, influenciando em todas as instâncias políticas, sociais e culturais.

O historiador e cientista social José Luiz Del Roio (1990, p. 68) nos dá uma ideia da complexidade deste período:

> Outro aspecto grave, é que esta industrialização dá os seus primeiros passos enquanto ainda existe o regime escravista que corrompe, degrada, inibe e desvaloriza o trabalho livre.

As considerações levantadas pelo autor possibilitam uma melhor compreensão sobre as relações de produção no universo econômico.

O fim da escravidão, assim como a proclamação da república, que prometeu a todos a cidadania de uma pátria livre (Badaró, 2004), estava longe de cumprir o prometido, já que, ideologicamente, nesta busca, tal transição econômica e política choca-se com a realidade, provocando fissuras e conflitos. Está mais do que posto que o fim da escravidão não trouxe aos negros libertos a cidadania e os direitos do homem branco, e que as questões étnicas no Brasil ainda teriam um longo caminho de lutas e conquistas.

Desde os últimos momentos do Império até a transição para o novo regime, a história do Brasil registra diversos conflitos, desde atritos entre homens escravos e livres, Estado e patrões, patrões e trabalhadores, nativos e imigrantes, até grandes levantes e revoltas organizadas, como a Revolta do Vintém, em 1880; a quebra dos Lampiões, em 1882; a Revolta da Vacina, em 1904, dentre outras (Cabral, 2013). No plano das ideias, a teoria liberal isentava o Estado de responsabilidade social. Deste modo, anula-se o Estado enquanto regulador das relações econômicas, cabendo a este o papel de repressão às classes menos favorecidas e aos movimentos políticos e sociais. Este contexto instaurou, no Brasil, sobretudo nos grandes centros industriais, como a cidade do Rio de Janeiro (também capital federal) a cidade de São Paulo, que desenvolveu forte industrialização, a criação de dois polos de forças: na cidade, o polo industrial e, no campo, onde as oligarquias agrárias disputavam sua participação na economia e na política, o polo campesino.

O século XIX também foi marcado pelo discurso da modernização. A proclamação da república teve grande importância nesse processo. A partir da negação do Império buscava-se construir uma nova imagem, mais apropriada para os valores de progresso e civilização. Não obstante, a tentativa das elites políticas e intelectuais brasileiras de construir um padrão idealizado de civilidade, inspirado no padrão europeu, particularmente na França, não se resumiu às transformações arquitetônicas da reforma de Pereira Passos (*belle époque*), mas acabou por se converter em todo tipo de ataque aos direitos sociais e culturais daquele período.

Referindo-se a estes ataques, Ortiz (1997, p. 21) comenta:

> os brasileiros eram aquilo que não gostariam de ser. Esta contradição entre ser e aparência, entre o real e o ideal permeia a constituição do Estado Nação, e, por conseguinte, da identidade.

Na fala do autor, podemos perceber claramente as concepções ideológicas do conflito cultural que engrossava o caldo da modernização no Brasil. Em outras palavras, na prática, o processo civilizatório no Brasil foi construído à base da exclusão de grande parte da população negra e mestiça, empurrada para as periferias da cidade, sem nenhum direito básico de subsistência e sob um discurso de igualdade que sempre escondeu profundas crises quanto a preconceitos étnicos e culturais que as elites políticas, industriais e agrárias construíram em discurso político que, na prática, estava muito distante dos direitos básicos para o exercício da cidadania.

Segundo o historiador José Murilo de Carvalho (2002), o período de governos ditatoriais no Brasil não impediu que importantes direitos sociais fossem alcançados e implementados. Na chamada Era Vargas (1930-1945), vários direitos sociais foram conquistados, sendo reconhecidos e efetivados pelo governo, ainda que a custo de muita pressão das camadas populares. É o caso dos direitos trabalhistas, como férias, licença maternidade e, também, das medidas de criação e regulamentação da previdência social, por meio das CAPs (Caixas de Aposentadoria e Pensão) e dos IAPs (Institutos de Aposentadoria e Pensão). Tais medidas eram uma tentativa de dar solução à questão do direito à previdência, em meio à política de aceleração capitalista e ao populismo de Getúlio Vargas. As medidas de previdência, iniciadas de forma fragmentada, durante aquele governo foram unificadas durante o período da ditadura militar, que instituiu o INPS (Instituto

Nacional de Previdência Social), extinguindo os antigos IAPs. Durante o regime militar pós-1964, outros direitos sociais foram instituídos, ao mesmo tempo em que os direitos civis eram suprimidos. O paradoxo, no fato de governos ditatoriais desenvolverem políticas públicas para efetivar direitos sociais, ao mesmo tempo em que retiram direitos políticos e liberdades individuais, reflete o fato de que estes direitos dependem, em grande escala, das lutas implementadas no âmbito do poder instituído, deixando claro que a cidadania não pode existir sem a conexão de todos os direitos: os sociais, os políticos e as liberdades individuais. Não haverá cidadania sem este tripé. Esta constatação nos leva, mais uma vez, a corroborar o pensamento de Canclini (2006), quando este questiona se houve ou há, de fato, o exercício pleno da cidadania em nosso país.

A questão da cidadania, no Brasil, volta ao centro do debate político na atualidade. A relação entre cidadania e direitos civis e sociais continua na ordem do dia. Pensar os direitos civis, no Brasil de hoje, é questionar até que ponto os direitos são exercidos e vivenciados no cotidiano, pois permanece o desacordo entre a teoria e a prática no processo de desenvolvimento da cidadania, graças à disparidade social, à ausência de garantias aos serviços de necessidades básicas como habitação, trabalho, educação e saúde, sendo estes necessidades primárias válidas para qualquer indivíduo.

A situação é ainda mais problemática no que se refere aos direitos sociais. Para Covre (2005), a manipulação das massas trabalhadoras, através dos direitos sociais, transforma tais direitos em uma mera utopia atribuída pela classe dominante, fazendo dos trabalhadores massas de manobra para que os detentores do poder possam atingir seus objetivos. Se, por um lado, esta realidade existe graças a medidas paliativas dos governos, em uma tentativa desesperada de recompensar séculos de exclusão e de exploração, por outro, as classes desfavorecidas, exercendo seu direito político de organização e de reivindicação, podem, de fato, conquistar melhores condições de vida e exercer como cidadão seus direitos e deveres, mediante mobilizações organizadas.

Podemos lembrar, como exemplo, uma das mais recentes conquistas, a delegacia e a lei punitiva de violência contra a mulher (Lei Maria da Penha) e toda sorte de lutas pelos direitos de liberdade sexual e de gênero, presentes em nossa sociedade. Não podemos desvincular a cidadania da prática dos direitos civis, sociais e políticos, para a existência da mesma. Contudo, no Brasil, a cidadania é um processo dinâmico e contraditório. Há um antagonismo entre a cidadania e a lógica do próprio sistema capitalista que a sustenta, pois, ao mesmo tempo em que impede sua realização plena, mantém o mesmo discurso. Esse processo de recuos e avanços constitui-se em mais um de seus desafios: a busca da universalização da cidadania e a construção de uma sociedade realmente democrática.

Este panorama visa somente atualizar nossa compreensão sobre os caminhos traçados historicamente pelo indivíduo, em busca de sua cidadania, até a contemporaneidade. Apesar das distorções que separam os direitos conquistados e a efetivação dos mesmos, no cotidiano dos indivíduos, a cidadania ainda se constitui como um fato a ser superado, embora claros e importantes passos tenham sido dados.

É perceptível que a questão da cidadania, no Brasil, nas últimas décadas, tem apresentado alguns avanços que merecem destaque. O primeiro deles diz respeito à identidade cultural como exercício da cidadania. Um discurso de empoderamento tem se consolidado como norteador na apropriação deste conceito, pelos indivíduos, particularmente de setores excluídos, como negros, mulheres e homossexuais, dentre outros. A segunda refere-se a uma cultura do consumo como exercício de cidadania. Não por acaso, cultura e consumo são duas categorias que historicamente têm experimentado diversos cruzamentos, tornando-se inseparáveis nos dias de hoje.

É necessário, antes de tudo, ver o termo consumo de forma ampla, compreendendo que o mesmo está imbricado a toda esfera do cotidiano, nas relações sociais, políticas, espirituais e culturais do homem moderno. Não podemos nos isentar deste debate, ou igualá-lo ao fenômeno do consumismo. Para compreendermos como se dá o cruzamento do consumo e da cidadania, na atualidade, é necessário superar a ideia de que consumo e consumismo são a mesma coisa, e perceber a especificidade dos termos e o contexto onde eles se apresentam. Assim, faremos uma breve incursão no pensamento de M. L. M. Covre (2005), para quem as categorias de consumo e consumismo tendem a ser entendidas como iguais, e o pensamento de Zygmunt Bauman (2008), para quem os conceitos e o contexto em que se apresentam se diferenciam. Este breve confronto das ideias dos referidos autores nos ajudará a perceber a relação entre consumo e cidadania investigada por Néstor Garcia Canclini e apropriada para nossa pesquisa.

A questão do consumo não está ligada ao poder econômico do indivíduo, mas, sobretudo, ao modo como este se relaciona com o mundo, no sistema econômico e sociocultural no qual está inserido. Covre (2005) vê de maneira bastante negativa a relação do indivíduo com o consumo, o que considera um ato de alienação. Entendendo o consumo como consumismo, não nega a condição do desejo do homem, porém entende que este é manipulado pela influência da mídia e da cultura alienadora que perpetua o homem na exploração.

Para a autora, esta falsa cidadania, uma cidadania consumista, não contribui para a coletividade. Cria, sim, grupos separados pelo poder de aquisição de bens. Esta relação consumista, potencializada pelas mídias, é, segundo a autora, a responsável, na atual conjuntura, pela estagnação dos avanços coletivos da verdadeira democracia. A autora coloca consumo e consumismo na mesma conta, não percebendo a complexidade contida nas relações de consumo que estão para além dos letreiros e comerciais de TV, questões de direitos, de identidade, e de um estar no mundo que ultrapassa o ato de comprar.

Zygmunt Bauman (2008) nos fala como o consumo sempre esteve presente, ao longo da existência do homem e de sua vida em sociedade. Embora compartilhe da visão de Covre sobre os malefícios do consumismo, consegue diferenciar os termos consumo e consumismo, chegando a determinar um momento de transição entre eles. No livro *Vida para consumo* (2008), alerta para a aparente banalidade do ato de consumir e as armadilhas do consumismo. Para o autor, o consumo foi superado pelo consumismo, no que ele chama ironicamente de revolução consumista (2008, p. 41). Segundo o autor, a passagem do consumo ao consumismo transformou o ato de consumir, que é parte intrínseca da sobrevivência e das relações humanas, na coisa mais importante para o indivíduo que passa, então, a conduzir toda a sua vida, material e espiritual, em função do ato desenfreado de consumir. Ou seja, o consumo deixa de ser uma necessidade, ou resultado do desejo e da capacidade de *ansiar por* e se torna o verdadeiro propósito da existência. Some-se a isto o fato deste consumismo passar a sustentar a economia. Bauman fala de uma sociedade de consumidores: "O consumismo chega quando o consumo assume o papel-chave que na sociedade de produtores era exercido pelo trabalho" (2008, p. 41).

Assim, para o autor, o consumo se distingue do consumismo, pois, enquanto o primeiro é uma característica e uma ocupação dos seres humanos enquanto indivíduos, o consumismo é um atributo da sociedade capitalista. Em outras palavras, as faculdades de desejar, querer e almejar algo são potencializadas de tal forma que ocuparão a mesma importância da força de trabalho para a produção. Para que o ciclo esteja completo, é necessária também a alienação pelo consumo (Bauman, 2008, p. 41),

> tal como a capacidade de trabalho na sociedade de produtores, destacada (*alienada*) dos indivíduos e reciclada/reificada numa força externa que coloca a *sociedade de consumidores* em movimento e a mantém em curso como uma forma específica de convívio humano, enquanto ao mesmo tempo estabelece parâmetros específicos para as estratégias individuais de vida que são eficazes e manipula as probabilidades de escolha e conduta individuais.

Fica claro, para o autor, que o consumismo é mais um mecanismo de dominação que influi sobre a vida individual das pessoas que passam a possuir e acumular objetos valorizados pelo conforto que proporcionam e o respeito que outorgam a seus donos. Não basta comprar, adquirir e usufruir, é necessário também descartar o quanto antes. Na sociedade de consumidores, não há espaço para durabilidades. Nada pode perdurar no tempo, tudo deve transformar-se em lixo. Esquecer é tão, ou mais importante, quanto aprender: "a vida de consumo não pode ser outra coisa senão uma vida de aprendizado rápido, mas também precisa ser uma vida de esquecimento veloz" (Bauman, 2008, p. 124). Para que esta sociedade consumista seja posta em movimento, é necessário que os objetos sejam possuídos e descartados com rapidez cada vez maior, para que novos desejos surjam e novos lugares sejam ocupados, em uma ânsia que nunca cessa, mantendo a cadeia produtiva industrial e publicitária.

É justamente no aspecto de representação do objeto que está uma das suas mais complexas distorções do consumo: o valor simbólico dado ao objeto e a transferência deste para o indivíduo, que acaba por se tornar também uma mercadoria.

Este sujeito-objeto está no centro do debate envolvendo as questões de consumo. Se, no consumismo, há uma autoidentificação com o objeto e o valor a ele instituído, mercadológica e socialmente, como um agregador de qualidades e distinções na sociedade, o que dizer então de grandes parcelas da população excluídas do simples ato de consumir?

A sociedade de consumidores, que nos apresenta Bauman, não abarca a todos, em seu seleto corpo de indivíduos. Se o ato de consumir bens, na história social do homem, já era exclusividade de poucos, o que dizer de nosso século XXI, globalizado e hipermidiático?

Tanto Covre (2005) quanto Bauman (2008) se baseiam no mesmo princípio. Veem o consumo como resultado de um ato alienado e impulsivo. Em ambos, o indivíduo é levado ao ato de forma inconsciente, impulsionado por estímulos incontroláveis. Para Covre, o sujeito é submetido pela mercadoria. Para Bauman, o sujeito torna-se a própria mercadoria. Em ambos, o sujeito é levado implacavelmente (por forças externas) ao consumismo de forma irrefletida. Entretanto, embora reconheçamos atos de consumismo desenfreado em

nossa sociedade atual, não devemos considerar sua existência de forma totalizante. Nem, tampouco, afirmar que, na ânsia do consumo, não haja algum tipo de reflexão.

Emerge destes questionamentos a relação do consumo com a cidadania. Há um investimento econômico e midiático no incentivo cada vez maior do consumismo. Por outro lado, há também uma segregação gerada pela sociedade de consumidores, que determina os padrões de consumo e contamina as relações sociais e culturais.

Deste modo, surge uma cultura do consumo, que passa a ver o consumo também como um direito, um exercício de cidadania, para além de suprir necessidades básicas, como possuir uma boa casa, alimentos, uma roupa ou um sapato de qualidade. Trata-se de poder consumir, estar inserido, fazer parte. Não se trata, neste contexto, de uma intensificação dos desejos, sempre crescente e voraz, mas de uma forma de reconhecimento de si e do mundo, pelo consumo. Não é por menos que os *shopping centers*, vez ou outra, são alvos de movimentos sociais, organizados ou espontâneos, como, por exemplo, o passeio do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto-MTST[9] ao Shopping Zona Sul, no Rio de Janeiro, no ano de 2000. Tal feito teve ampla divulgação na mídia nacional. Uma simples ida ao *shopping*, um simples ato de consumo, desencadeou uma série de reflexões sobre as diferenças sociais, o direito de ir e vir, e a cidadania dos setores mais excluídos da sociedade.

O exercício da cidadania, sem dúvida, continua pautado na efetivação dos direitos civis, políticos e sociais do

---

9. O Movimento dos Trabalhadores Sem Teto - MTST surgiu em 1997, articulado com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). É um movimento político social que congrega trabalhadores sem teto nos centros urbanos em torno da questão da moradia digna. Caracteriza-se pela ocupação de prédios e terrenos urbanos e a organização comunitária (https://goo.gl/uhqK7U).

indivíduo. Entretanto, há uma distorção perceptível que se refere ao direito de consumir. Por que a cultura do consumo ficaria de fora da constituição da cidadania, no atual contexto? O consumo faz parte da vida cotidiana das pessoas, é incentivado pelas mídias e pelo mercado, em todas as atividades da vida social e íntima do indivíduo. Como este mesmo consumo poderia estar de fora da construção de sentido para o cidadão, na contemporaneidade? A resposta obviamente é que o consumo não pode ser excluído das relações econômicas, humanas e socioculturais. Não podemos entender o consumo como algo impensado, esvaziado de tensões e, sobretudo, inconsciente.

Por mais que reconheçamos a força midiática, que de fato é influenciadora em nossas vidas, devemos reconhecer também que esta não é onipotente. O indivíduo não é uma simples massa, facilmente moldada, induzida e dominada, sem resistências e sem vontades. A história dos homens está repleta de evidências de que esta relação entre dominantes e dominados é dinâmica e dialética, e que as lutas das classes menos favorecidas têm várias facetas e a resistência a estas imposições pode ser encontrada até mesmo em uma simples ida ao *shopping*.

Para fazermos a conexão entre consumo e cidadania, é antes de tudo necessário romper com a ideia que julga o comportamento dos consumidores como predominantemente irracional, como também com a visão que reduz a atuação dos cidadãos em função dos princípios ideológicos, como defende Covre (2005) e Bauman (2008). Em outras palavras, não é possível ver cidadania no consumo, se este é entendido como supérfluo, fruto de impulsos irrefletidos e incontroláveis, resultado de estatística e estratégias publicitárias, simplesmente.

Na contramão desse pensamento, Néstor García Canclini, em *Consumidores e cidadãos* (2006), leva-nos a perceber que o consumo faz pensar. Ou seja, o consumidor não age de forma irrefletida. Ao contrário, apropria-se e ressignifica o cotidiano por meio do consumo. Para o autor, consumo e consumismo são coisas distintas e, portanto, o consumo seria um ato consciente.

Assim, esclarece que o consumo tem ocupado, nas práticas cotidianas, esse lugar de constituinte de um sentimento de cidadania:

> Quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos de nos integrarmos e nos distinguirmos na sociedade, de combinarmos o pragmático e o aprazível. (Canclini, 2006, p. 35)

Para mostrar a complexidade em relacionar consumo e cidadania, o autor faz uma conexão entre o consumo de bens e as bases culturais na esfera pública, a partir da organização sociocultural do final do século XX, destacando as modalidades audiovisuais e massivas, as quais vê não como fatores determinantes de manipulação e alienação das massas, mas como ordenadoras das formas de consumo, ressaltando como estes meios eletrônicos de produção endógena (televisão, videocassetes, *games*, dentre outros) são consumidos amplamente na América Latina:

> Compramos em supermercados análogos os produtos transnacionais, nos países latino-americanos transmitem-se em média mais de 500 mil horas anuais de televisão, enquanto na Europa latina são apenas 11 mil; na Colômbia, no Panamá, no Peru e na

> Venezuela há mais de um aparelho de videocassete para cada três residências com televisão, proporção maior que a da Bélgica (26,3%) ou da Itália (16,9%). (Canclini, 2006, p. 41)

Os dados acima citados demonstram que a distribuição global de bens e de informação aproxima os países centrais e os periféricos. Entretanto, o autor constata também que todo este consumo não tem sido acompanhado pelo exercício pleno da cidadania. Para Canclini, com a predominância das ideias neoliberais e a globalização, fomos, paulatinamente, sendo levados, por meio destas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, a nos tornar "consumidores do século XXI, e cidadãos do século XIX" (Canclini, 2006, p. 41). Com isso, o autor busca refletir sobre as contradições e as apropriações que o consumo pode gerar no âmbito sociocultural atual. Assim, problematiza as relações de consumo, rompendo com uma visão dicotômica ou superficial do ato de consumir, retira o termo do âmbito dos rótulos e passa a analisá-lo como prática potencialmente imbricada nas relações humanas e, particularmente, na construção da cidadania:

> Quando se reconhece que ao consumir também se pensa, se escolhe e reelabora o sentido social, é preciso se analisar como esta área de apropriação de bens e signos intervém em formas mais ativas de participação do que aquelas que habitualmente recebem o rótulo de consumo. Em outros termos, devemos nos perguntar se ao consumir não estamos fazendo algo que sustenta, nutre e, até certo ponto, constitui uma nova maneira de ser cidadãos. (Canclini, 2006, p. 42)

Com isso, não queremos afirmar que o consumidor seja cidadão pelo simples fato de ser consumidor, haja vista que essa relação também tem suas contradições, como aquelas apresentadas pelo autor, mas que o consumo é "o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos" (Canclini, 2006, p. 60) e, como tal, não se resume ao ato de comprar algo, aos caprichos e/ou a atitudes individuais isoladas, mas a uma rede de conexões que envolve a cidade, a cultura e a comunicação. O autor apresenta um processo dialético de apropriação do exercício de cidadania a partir do consumo, em cinco movimentos: 1) um redimensionamento das instituições e dos circuitos de exercício público; 2) a reformulação dos padrões de assentamento e convivência urbanos; 3) a reelaboração do próprio, ou seja, uma implosão das autorias que se perdem na cultura globalizada; 4) a redefinição do senso de pertencimento e identidade e 5) a passagem do cidadão, como representante de uma opinião pública, ao cidadão que quer desfrutar de certa qualidade de vida.

Estes momentos, elencados pelo autor, podem ser percebidos no panorama apresentado acima, do advento das ideias liberais à chegada da modernidade e do processo de industrialização. Podemos perceber como, ao longo de um processo cultural, a questão da cidadania tem ultrapassado os direitos reconhecidos (também conquistados) englobando, nos dias de hoje, as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento.

Nas relações de produção da arte (produto) e apropriação da arte (consumo), encontram-se questões de apropriação do espaço público – no caso, a cidade – que se apresenta como um grande espelho das relações sociais, que esconde, entre sua arquitetura, paredes e ruas, questões fundamentais para o cotidiano dos seus habitantes.

As reflexões de Canclini trazem à tona aspectos fundamentais para a compreensão de nosso objeto de pesquisa e as conexões que com ele fazemos. Das observações levantadas pelo autor, sobre a transição das ideias liberais desde o século XIX, para o neoliberalismo globalizado do século XXI, dois pontos interessam mais diretamente à nossa obra: o primeiro é a reformulação dos padrões de assentamento e convivência urbanos. O segundo é a passagem do cidadão, detentor de uma opinião/política, ao cidadão consumidor. Veremos, ao longo de nossa investigação, que o teatro de rua será um mediador entre estes dois polos.

3

PERFORMATIVIDADE E ESPAÇO PÚBLICO: ANÁLISE DO PROCESSO COMUNICACIONAL NA CENA TEATRAL

Na análise que segue, perceberemos que o teatro de rua, por meio do convívio e da experiência, contribui para a produção de sentidos e a cidadania.

Neste capítulo, analisaremos as imagens e os discursos coletados na pesquisa etnográfica para construir a nossa tese sobre o espaço cênico como o lugar onde a comunicação se dá entre artistas e espectadores.

Como vimos elaborando ao longo dos capítulos anteriores, a tríade cena/espaço/público constitui-se no foco central das análises, pois é a partir destas categorias que os conceitos serão mobilizados. Considerando a dimensão comunicacional da pesquisa, a análise da tríade será realizada por meio da relação dos espectadores com os discursos, verbais e imagéticos, que se dão na encenação de rua.

A cena teatral na rua produz inúmeros materiais cênicos, em um ciclo comunicativo que envolve diversas formas de comunicação, como o texto/falado, a escrita cênica (imagem e subjetividade) e a comunicação não verbal (corporal e gestual). Interessa-nos compreender como o público se apropria deste discurso estético, interagindo com ele a partir de sua própria experiência.

Para compreendermos o processo comunicacional do teatro de rua, destacaremos duas características fundamentais: a transformação da cidade como espaço cênico e a interatividade com o público.

O artista que invade a rua e se relaciona com a cidade desenvolve com estes lugares (espaço físico concreto) uma interação, apropriando-se deles e ressignificando-os. Em contato com os outros ocupantes e/ou transeuntes destes mesmos espaços, conquista seu público e com ele desenvolve um jogo de profunda interatividade.

A ideia de interatividade está presente em quase tudo o que nos cerca hoje. A televisão é interativa, o brinquedo é interativo, o rádio, etc. Enfim, o termo, em tempos tecnológicos, tem ganhado amplitude e importância. Porém, o conceito de interatividade muitas vezes é confundido com o de interação que, embora pressuponha uma relação, não comporta o mesmo significado. Segundo Lemos (1997, p. 47),

> Há uma diferenciação entre interatividade e interação. A primeira estaria relacionada ao contato interpessoal, enquanto a segunda seria mediada. A interatividade seria um tipo de comunicação encontrada não somente em um equipamento, mas também em sistemas que proporcionem interação ou um meio para consegui-la.

Assim, podemos perceber que a interação pode se dar também no âmbito da cidade, nas relações criativas do artista com o espaço público. Interagir com este é apropriar-se dele de forma a transformá-lo, adaptá-lo, transpô-lo, invadi-lo, subvertê-lo. Em outras palavras, o jogo da encenação com o espaço físico/conteúdo/tempo abre infinitas possibilidades de interação. Contudo, esta interação está sob o controle deste sujeito/ator que é determinante no processo comunicacional, como aquele que detém a emissão. A perda do controle da emissão se dá quando o âmbito da interação é dilatado, gerando a interatividade, que é a possibilidade de transferência desse controle do sujeito-ator para o sujeito-receptor.

No âmbito da interatividade, estas possibilidades de jogo são muito maiores, pois, além da interação espacial, que já está posta na encenação, dar-se-á também a interatividade com o público da rua. Neste aspecto é que a interatividade mostra sua característica fundamental, que é o princípio da bidirecionalidade.

Para Arlindo Machado (1990, p. 22), o processo bidirecional de um meio de comunicação seria aquele no qual "os polos emissor e receptor são intercambiáveis e dialogam entre si durante a construção da mensagem". Ou seja, no teatro de rua, o artista/emissor e o público/receptor podem, no processo comunicacional, trocar de lugar, invertendo posições e transformando a mensagem/espetáculo. Assim, este espectador do teatro de rua poderá, a partir do jogo da encenação, intervir, modificar e subverter a ordem, tornando-se neste momento de interatividade coautor da obra e da mensagem. Em suma, a interatividade permite que, em determinados momentos de um espetáculo, haja uma fusão entre o polo emissor e o polo receptor, ou seja, em uma dimensão interativa, em que a mensagem não estará mais restrita à emissão. Por isso, é comunicacional.

Esta força comunicativa, que encontramos no teatro de rua, é muito superior à interatividade que se dá na sala de espetáculo. A relação espetáculo e espectador, no teatro de sala, é mediada pelos rituais pré-instituídos entre ambos. Ou seja, há uma preparação do público, desde sua saída de casa até sua chegada ao edifício teatral. Este contrato, estabelecido entre artistas e público, inclui a aceitação de um valor financeiro (preço do ingresso) e do lugar onde se dará o espetáculo, como também está implícita a aceitação do ritual da experiência artística, que compõe, desde uma vestimenta de passeio para o espectador, obedecer aos horários e o lugar na plateia, até o silêncio e o aplauso, ao final.

No teatro de rua, estes procedimentos entre plateia e artistas são subvertidos. O teatro de rua poderá ser convocado previamente. Contudo, em geral, chega de assalto, tomando o público de surpresa. A ocupação do espaço onde se dará o espetáculo deverá ser negociada por artistas e público, no ato de sua realização, e esta negociação não é pacífica. Frequentemente ela é tensa, pois envolve diferentes contextos, desde o pagamento de taxas e solicitações a órgãos governamentais, até a relação não institucionalizada com diferentes setores sociais, como moradores de rua, camelôs, bicheiros ou "flanelinhas", dentre outros.

No que se refere às relações entre artistas e público, não há restrições ou acordos preestabelecidos. O transeunte que passa por aquele lugar somente será classificado como público se parar para ver o espetáculo. Por sua vez, enquanto público poderá assisti-lo de qualquer lugar, mais próximo e/ou mais distanciado. Poderá assistir à manifestação artística desde sua janela, da sua barraquinha de cachorro-quente ou, ainda, da esquina, da calçada ou em meio a outros que, como ele, formam uma roda em torno do artista. Estas características espaciais permitem ao público de rua diferentes níveis de atenção e relação com o espetáculo. As diversas interferências urbanas não podem ser controladas e, muitas vezes, acabam por fazer parte da encenação, sendo inseridas no espetáculo.

Uma vez conquistado o público, a interatividade do espetáculo com o mesmo é intensa e sob este aspecto ocorre muitas vezes de forma imprevisível, por permitir, em sua

estrutura e teatralidade, a intervenção, participação e/ou negação do espectador.

É importante entendermos o que Jürgen Habermas (1996) quis dizer quando relacionou a palavra ação à palavra comunicação, tendo em vista que um termo parece ir na contramão do outro. No teatro, a ação é uma característica fundamental para diferenciá-lo da literatura, ainda que o texto literário seja um de seus componentes. Para teatralizar é preciso mostrar, portanto, agir.

Assim, a comunicação no teatro se dá por meio das ações. São elas que apresentam a fábula contida no texto. Isto não quer dizer que as ações devam suprimir o texto falado, mas se inter-relacionar com ele, dando à ação e à fala uma dimensão maior. Neste aspecto, para a teoria de Habermas, a ação, como no teatro, é muito mais ampla que simplesmente o movimento de realização de um fazer material, pois é, sobretudo, uma relação social.

Nestes processos sociocomunicacionais, encontramos a dimensão política do teatro. É comum, a partir de um olhar apressado, entendermos o caráter político do teatro apenas a partir dos conteúdos abordados na dramaturgia, ou, ainda, pela estética adotada pelos artistas. De fato, tais elementos podem vir carregados de um pensamento político, no sentido estrito do termo. Todavia, é necessário pensarmos este aspecto para além de um tema e/ou uma postura ideológica contida na encenação. A esfera política à qual nos referimos se encontra, sobretudo, na capacidade que o teatro tem de proporcionar novos encontros e formas de pensar e agir que, no espaço público, ganham ainda maior potência.

Para Denis Guénoun (2003, p. 15),

> O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido.

O autor vai além, ao demonstrar como a disposição dos espectadores no edifício teatral descaracterizou o papel político destes sujeitos:

> A disposição frontal, em fileiras retas e paralelas, quer combater, desestruturar a consciência de pertencer a um grupo que delibera sobre sua história. Ela desarticula a comunidade, submete-a: ela se parece à formação de soldados no pátio do quartel para a revista. (Guénoun, 2003, p. 24)

Com o advento da eletricidade, emergiu outro aspecto relevante no qual podemos perceber a influência do espaço na dimensão política do teatro, que foi o gradativo escurecimento da plateia. Tal fato significou um duro golpe para a autonomia do espectador. Não apenas pela separação do palco e da plateia, subjugando o ritual em normas, como já sacralizado, mas, sobretudo, pela separação dos espectadores que, mesmo reunidos em um lugar comum, não podem ver-se ou comunicar entre si. Desta maneira, a relação entre espectadores é dissipada e normatizada ao longo dos séculos, enfraquecendo sua autonomia na experiência artística.

Se, no frêmito da cidade, os comportamentos, a vigilância dos corpos e as singularidades são ofuscados pelo cotidiano irrefreável, massificando o indivíduo, por sua vez, o ato teatral provoca uma ruptura deste cotidiano, estabelecendo um encontro entre o ator e o espectador, mas, também, entre o espectador e o espectador.

No teatro de rua, o encontro entre espectadores é restabelecido e nisto reside sua principal característica política. A relação entre estes sujeitos (espectadores) é potencializada quando o teatro de rua propõe, no jogo com a fábula apresentada, o contato próximo, física e visualmente, com o outro semelhante. A percepção do outro como semelhante significa reconhecer aquele que (como eu) encontra-se no mesmo lugar de afetação, ou seja, a roda. Neste aspecto, o teatro de rua potencializa a característica política intrínseca do teatro ao constituir a arena como espaço de representação.

Sabemos que os coletivos podem ocupar o espaço aberto da cidade de diversos modos, apropriando-se do espaço de forma circular (roda), de forma fragmentada (ocupando aleatoriamente diversos lugares ao mesmo tempo), como também, de forma processual (caminhando pelos espaços, como uma procissão). Independente das motivações e escolhas destes artistas, a disposição em círculo é comum quando a encenação é construída a partir de uma dramaturgia, com diálogos e personagens, dentre outros elementos característicos da tradição teatral. Isto acontece devido à facilidade que a roda oferece para a concentração do público, à projeção da voz do ator, como também da escuta do que é dito. Isto não quer dizer que a formação de uma roda seja tarefa simples. Dependendo do lugar, pode ser algo bastante desafiador para o artista, particularmente quando o espetáculo não é convocado previamente e a formação da roda se torna uma interrupção de fluxo, ou ainda, o contrário disso, a instalação de um fluxo inexistente no cotidiano daquele lugar.

O teatro de roda subverte o espaço por justaposição de outro lugar, o lugar da fábula, mas é na relação com o transeunte ou habitante daquele lugar que a encenação proporciona a fusão dos elementos: espaço, fábula e público. Esta fusão transforma o estado das coisas em convívio, expectação e poiésis. Desta maneira, consolida-se o aspecto político do espaço da roda, que é estabelecer uma comunidade.

Para o entendimento destas premissas, tomaremos como exemplo dois momentos presenciados e registrados na pesquisa de campo com a companhia Oigalê/RS, durante a apresentação do espetáculo *O negrinho do pastoreio* no centro de Porto Alegre, em maio de 2014. O primeiro exemplo se refere à formação da roda e o segundo remete à interação com o público.

O local escolhido para a apresentação do espetáculo foi a Esquina Democrática, localizada no cruzamento da tradicional Rua dos Andradas, com a moderna Avenida Borges de Medeiros, no coração do centro de Porto Alegre. A Esquina Democrática compõe a parte central próxima ao porto e ao mercado público, onde a cidade se originou. Uma região que, se por um lado é cercada de construções antigas em estilo colonial, por outro é exacerbada de prédios modernos que foram edificados nas décadas de 1940 e 1950, a partir da política desenvolvimentista.

Segundo Nara Helena Naumann Machado (1990, p. 32) "quem construísse na Borges de Medeiros, sob a gestão de Alberto Bins, ficava isento de impostos por cinco anos". A política da prefeitura era incentivar a construção de novos prédios e, assim, redesenhar a paisagem central da cidade, dando-lhe uma arquitetura mais moderna. A partir da década de 1980, com as manifestações políticas durante o processo de democratização e da campanha pelas eleições diretas, dentre outras manifestações populares e culturais realizadas neste espaço, a Esquina Democrática construiu

um imaginário como um espaço cultural, onde a população, no exercício da democracia, escreveu parte de sua história.

Atualmente, a Esquina Democrática é um espaço ambivalente e complexo que, se por um lado, traz a tradição de um espaço público, onde muitos eventos políticos e culturais aconteceram com grande mobilização popular, criando um imaginário sobre o mesmo como um lugar de encontro e socialização; por outro, é, atualmente, um espaço de trânsito intenso, espremido entre inúmeras lojas, restaurantes, edifícios comerciais e todo tipo de comércio informal. Nesta estrutura de concreto, transitam milhares de pessoas ocupadas, apressadas e, salvo alguns turistas, pouco afeitas a trocas artísticas, principalmente aquelas que necessitam de um pouco mais de tempo e atenção. Esse fluxo intenso de pessoas é embalado pelo ritmo, não menos frenético, de um grande número de automóveis, buzinas, vozes, anúncios de lojas e músicas tocadas ao vivo, por grupos diversos, que também oferecem seus produtos aos passantes. Formar uma roda neste espaço não é tarefa fácil, o que ficou demonstrado desde o início da apresentação do grupo Oigalê que, aos poucos, foi conquistando o seu lugar em meio à cidade incansável.

O dia estava frio e úmido, cerca de 12 °C. Havia chovido no início da manhã. A formação da roda foi lenta. O grupo não usa microfones. Não fez convocação prévia ou realizou um cortejo musical para atrair o público, como é comum nestes casos. Os atores chegaram caracterizados e começaram a dispor os elementos cênicos pelo espaço, preparando-o para a cena. Em um local menos exacerbado por informações, como um parque ou uma praça, a simples disposição dos elementos, pelos atores caracterizados, já seria suficiente para chamar a atenção dos passantes.

Contudo, na Esquina Democrática, os figurinos coloridos, dispostos em araras, podem assemelhar-se a mais um dos muitos produtos, inclusive roupas, exibidos por vendedores ambulantes, espalhados ao longo das ruas, no entorno. Assim, estes elementos cênicos quase não eram percebidos pelos transeuntes que, por vezes, tropeçavam, ou assustavam-se quando se davam conta daqueles objetos no meio da passagem. Com os elementos de cena organizados, os atores se puseram a falar com os passantes, convidando-os a ficar e ver o espetáculo. Isto era feito de forma simpática e com pequenas brincadeiras, como dizer que não seria preciso *pagar para ver*. Neste momento, algumas pessoas pararam, não em círculo, mas de forma aleatória. Desconfiadas, mantinham certa distância. Uma ação, no entanto, se destacou, chamando a atenção de várias pessoas, sobretudo do sexo masculino. Um ator, com um saco na mão, começa a espalhar erva mate[10] pelo chão, pedindo licença aos pés das pessoas, desenhando um grande círculo que determinava o limite necessário de aproximação do público para o bom desenvolvimento da encenação. Neste momento, vários transeuntes pararam para observar. Não demorou em surgir os primeiros comentários indignados: "Que absurdo, desperdiçando a erva!" Outros não acreditavam e, aproximando-se do círculo, insistiam na pergunta: "É erva mate mesmo?". A estes comentários, o ator respondia com bom humor, dizendo que o fabricante era o patrocinador, ou ainda: "Depois a gente recolhe e bebe!". Aos poucos a indignação foi transformada em risos e outros comentários jocosos vieram, o que contribuiu para a formação da roda.

---

[10] Com a erva mate é feito o chimarrão, bebida tradicional e de grande importância sociocultural para o povo gaúcho. O chimarrão representa um elemento da identidade cultural rio-grandense e seu consumo individual ou coletivo faz parte do cotidiano das pessoas.

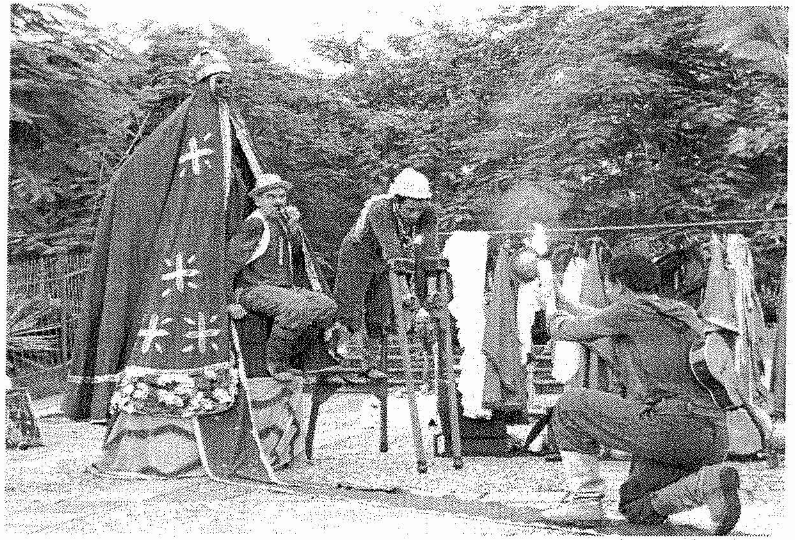
Este fato coloca em evidência um aspecto importante da interatividade na rua, que é a identificação. No teatro, este fenômeno não se reduz às motivações psicológicas, mas também inclui uma consciência que se reconhece nos conteúdos ideológicos ou nas circunstâncias compartilhadas. Essa identificação poderá ser desencadeada por algo, alguém ou, sobretudo, pela fábula apresentada, quando o espectador se vê de alguma forma presentificado na encenação, o que acaba por ser um mote para a interação com a fábula ou com outros espectadores que participam da experiência. Ou seja, conhecer, reconhecer e re-atribuir. O espectador identifica-se, ou identifica situações, em um processo subjetivo de ação, reflexão e existência.

Assim, a roda se fecha, instaurando uma comunidade que compartilha do mesmo interesse naquele momento, que é vivenciar a experiência artística.

Ao formar a roda, no centro caótico da cidade, o grupo instaura o primeiro estágio do potencial político do teatro, o da reunião pública.

O espetáculo apresentado neste espaço foi adaptado da lenda *Negrinho do pastoreio*, originária do Rio Grande do Sul e muito popular em todo o Brasil. A lenda conta a história de uma criança, um negrinho escravo, que cuidava do pasto e dos cavalos de um estancieiro muito rico e malvado. Pelo sumiço de um de seus cavalos, o estancieiro açoita brutalmente o negrinho, ordenando, como castigo, que o mesmo seja jogado em um formigueiro. Diz a lenda que o negrinho é salvo por Nossa Senhora e transformado em um ser santificado, que cavalga livre pelos campos.

Na cena em que o negrinho é açoitado pelo dono da fazenda, um espectador manifestou-se a favor do personagem, gritando contra o estancieiro Ao mesmo tempo em que tentava ajudar o personagem/ator, que jazia no chão, desfalecido, pedia aos outros espectadores que o ajudassem a levantá-lo e protegê-lo contra o agressor. Tal fato inesperado provocou, nos espectadores, que já vinham compartilhando da cena, risos e reações ao longo do espetáculo, uma atenção silenciosa e cheia de expectativa para o que poderia acontecer a partir daquela intervenção. Como que ouvindo os apelos desesperados do cidadão ali presente, que continuava puxando o ator pela mão, aparece em cena a personagem de Nossa Senhora, que vai de encontro do ator e do espectador realizando uma cena de ressurreição do negrinho, que se levanta e, sem dizer nenhuma palavra, abraça o espectador anônimo, antes de se retirar de cena com a santa.



Santa com negrinho
Foto: Paulo Socha.

A santa que aparece em socorro dos desesperados foi apaziguadora do desespero genuíno do espectador que, emocionado, observava a cena. A intervenção do espectador anônimo afetou aos outros, que foram aos poucos contaminados pelo sentimento de solidariedade, desencadeado pela fábula.

Sobre este momento, vejamos o que disse o espectador A, presente na apresentação do espetáculo, em depoimento concedido no dia 23 de maio de 2014:

> Fiquei emocionado com a cena, os atores atuando e um morador de rua, ali fascinado, interagindo com os atores, quase que participando. Chamou-me a atenção quando o negrinho do pastoreio era surrado pelo senhor de estância e pedia ajuda. Este *ser* iluminado disse ao ator: "não te preocupa, eu vou te ajudar". E quando houve a cena da morte do negrinho, esta pessoa (acho que morador de rua) gritou "ele não pode morrer!" Fui às lágrimas, porque pensei, esta pessoa tentando ajudar alguém e, me perguntei, quem o ajudaria na rua? Eu mesmo não fiz nada.

O depoimento deste espectador é revelador. Por meio dele, podemos verificar a dimensão política do teatro de rua que usa a arena como espaço de expressão estética. Nela, a disposição espacial das pessoas permite que vejam o teatro e vejam o outro que, como ele, também o observa.

Na organização circular, "os outros são membros da comunidade reunida, o palco está na plateia" (Guénoun, 2003, p. 27). Deste modo, a cidade funde-se à fábula, fazendo-nos refletir sobre o cotidiano com o qual também nos relacionamos.

Teatro de rua: a mediação da mensagem

No processo comunicacional, a mensagem ocupa um lugar de destaque. É ela a mediadora do ato de comunicar.

Ou seja, a mensagem é a razão de ser do ato comunicativo. Quem comunica, comunica algo a alguém. Há, nesta premissa, um objetivo implícito. Nas artes, falar de mensagem é resumir sua qualidade artística, imputando à mesma um sentido utilitário.

A princípio, a arte não necessita de uma mensagem propriamente dita, para comunicar. Isto quer dizer que, em arte, a mensagem é um caráter constitutivo da própria obra. Ou seja, a obra de arte e a mensagem podem ser consideradas a mesma coisa. Para entender essa relação da forma e do conteúdo como um movimento dinâmico e histórico, Inês Camargo (2006, p. 31) esclarece:

> Dar a qualquer assunto, tema ou motivo, configuração artística, consiste em dar importância a alguma coisa. No *como* esta coisa é configurada sedimentam-se experiências profundas e sociais relevantes. A intenção do artista não pode ser confundida com o conteúdo, atua como força subjetivamente organizada da obra. Por isso a análise deve examinar o processo existente entre material e intenção. [...] Desta dialética, resulta o sentido da obra, que entretanto não tem a última palavra. Nas obras de arte contemporâneas multiplicam-se as linhas de ruptura entre intenção e o que efetivamente se realiza: nestas rupturas o conteúdo se manifesta tanto quanto no realizado.

As palavras da pesquisadora clarificam a complexidade contida na transmissão da mensagem na obra de arte. A mensagem, neste caso, ganha uma dimensão mais ampla e potencializada, pois a ideia que gerou o ato artístico não será necessariamente o compreendido pelo receptor/público da mesma maneira. A fruição do teatro requer, assim como a criação da obra teatral, liberdade total.

O teatro, enquanto arte, traz ainda uma especificidade que o difere de outras expressões artísticas. A mensagem contida em sua encenação é resultante de vários emissores (encenador, autor, atores, figurinistas, dentre outros) que buscam, em sua teatralidade, uma unidade. O espetáculo poderá também conter, no curso de sua existência (tempo de duração), várias mensagens diferentes, abordar mais de um tema, ou ainda, o mesmo tema sob diferentes perspectivas. Em sua forma mais experimental, pode ainda se resguardar de um tema, deixando a cargo do público esta determinação.

Na contemporaneidade, o púbico de teatro tem sido considerado cada vez mais um participante do espetáculo, um coautor, tais são as possibilidades de compreensão e interpretação possível da obra espetacular. O teatro de rua é privilegiado no processo comunicacional, pois, para além dos inúmeros recursos e materiais disponíveis na criação da obra teatral, a cidade torna-se mais uma forma/conteúdo no contato com o público, que também é diversificado. Vejamos a fala de Ângela Mourão (2006, p. 10) a este respeito:

> Quando o ator em cena contrapõe tanto a palavra quanto as ações do plano do cotidiano para o plano mágico, com múltiplos e complexos significados, apresenta-se para o espectador um enigma que será recebido por ele, de acordo com suas conexões pessoais.

No enunciado acima, podemos perceber claramente a complexidade desta comunicação por meio da obra artística. Não queremos dizer, com isto, que o teatro não tenha um tema. Pelo contrário, o teatro pode abordar qualquer tema, desde que o artista sinta-se impelido a levá-lo à cena. Nas palavras de Camargo (2006, p. 27),

> a mais importante conquista do teatro é a do direito de poder tratar de qualquer assunto sem se submeter ao interdito de ultrapassar a esfera dramática (a das relações interpessoais limitadas ao âmbito da vida privada). Há mais de um século o teatro pode tratar tanto da subjetividade mais íntima quanto dos mais amplos assuntos da esfera do épico (históricos, políticos, econômicos). Ninguém mais pode dizer, sem incorrer em conservadorismo acadêmico, que algum assunto não é próprio para o teatro.

Não somente o teatro, mas podemos dizer que as artes, de maneira geral, conquistaram essa liberdade de abordagem e conteúdo. Deste modo, a especificidade da arte, como linguagem, está no fato de que o *como* contar uma história é tão importante quanto *o quê* contar. Em teatro, é essa relação harmônica entre a forma e o conteúdo que resulta na mensagem, ou seja, no espetáculo. Forma e conteúdo são indissolúveis, completam-se, pois toda forma traz consigo, também, um conteúdo. Assim, o teatro se comunica e dialoga com público.

Diante do exposto até este momento, dos conceitos aqui apresentados e das questões confrontadas, como se dá esta mediação pela mensagem e como a mediação da encenação proporciona o exercício da cidadania? Para entender este processo, é necessário identificar as formas como nossa percepção as recebe. Ou seja, compreender a dialética entre a percepção (frente a um objeto preexistente), a representação (referir a algo não dado ou ausente) e a interpretação (relação entre percepção e representação).

Diferente da compreensão ocorrida na leitura de um romance, ou de uma obra dramatúrgica, por exemplo, no teatro, para investigar a mediação da mensagem há que se mergulhar de forma dialética na encenação, pois é por meio dela que o teatro se materializa. O texto escrito é apenas mais um no conjunto de elementos que compõe as visualidades da cena. Junte-se a isso a percepção do público na recepção da mensagem, considerando que é o receptor que completa as lacunas. Wolfgang Iser (1999), ao estudar a recepção da obra literária, dá indícios que servem para pensar a mensagem da encenação:

> devemos substituir a velha pergunta sobre o que significa esse poema, esse drama, esse romance pela pergunta o que sucede com o leitor quando sua leitura dá vida aos textos ficcionais. (1999, p. 53)

Para Iser, o processo de interação entre o texto e o leitor incorpora a experiência da leitura. Ou seja, na experiência com a obra literária dá-se a fusão das experiências do leitor com o texto ficcional. Da mesma maneira, o teatro também requer este mergulho na fábula, que ocorrerá mediada pela encenação.

As teorias da recepção do teatro, propostas por Marco De Marinis (1997), Anne Ubersfeld (2005), e Patrice Pavis (2005) dentre outros, também buscam estabelecer a conexão entre produção e recepção. Nesta relação, encontram-se os pressupostos da mediação e da interação com a obra dramatúrgica e com o fenômeno da cena.

No teatro de rua, a encenação, em meio à cidade, desencadeará diferentes camadas de percepção que são apreendidas pelas faculdades sensoriais do sujeito espectador, de modo que a análise desse processo de apreensão e apropriação não pode ser resumida ao domínio do código teatral enquanto linguagem, pelo espectador, mas inclui também as sensações geradas pelo estímulo da encenação. Esse fluxo é resultado tanto das tentativas de elaborações no campo do compreensível, como também do campo do sensível.

Neste sentido, a cidade, como um grande espelho das relações sociais, é o lugar onde proliferam as práticas culturais e as relações de consumo e aonde nossa modalidade teatral vai ao encontro de seu público.

Certeau (1980), como um pesquisador atento das relações de consumo entre produtores culturais, a cidade e seus receptores, entende que a ideia dominante do consumo-receptáculo não reflete a realidade, resumindo-se a um discurso construído para referendar e dar autoridade àqueles que são autores, em detrimento dos que não o são, ou seja, a separação entre produtor e consumidor, aquele que comunica e aquele que recebe passivamente o vaso raso.

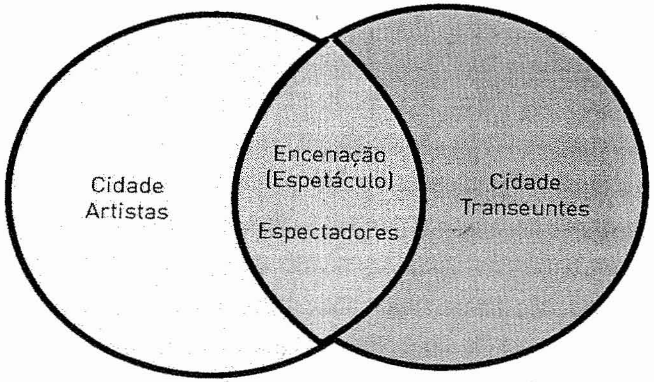
Na contramão desse pensamento reducionista, Certeau irá demolir o binômio produção-consumo, colocando em seu lugar o equivalente escrita-leitura. Assim, o autor ilumina as práticas dos indivíduos nos mais diversos setores da vida cotidiana, clareando estas relações até então na obscuridade. Seu ponto de vista é mais abrangente e inter-relacional, pois as escrituras assumem, na modernidade, diversas formas e formatos. Por sua vez, a leitura destas escrituras, também de forma abrangente, sofre apropriações diversas, fruto de conflitos, desejos e astúcias de seus consumidores/leitores.

O consumidor/leitor, reivindicado pelo autor, cria universos paralelos, novas estruturas e sistemas de organização, produção e de fruição da cultura. Assim, a ordem é driblar, camuflar, subverter e, de forma astuciosa, confrontar.

É o bobo da corte, personagem insignificante que, por meio de sua astúcia e maleabilidade, é o único capaz de cuspir as verdades na cara do rei e não ser decapitado por isso. São os contos cheios de malícia e aventuras, que Sherazade conta ao Sultão todas as noites, para manter-se viva. Estas práticas anônimas, de que nos fala o autor, infiltram-se nas estruturas formais, desfazendo aos poucos as bases de sua concretude, às vezes, ignoradas pelas instituições que as comportam em seu interior, outras vezes, claramente combatidas, como bárbaras incivilidades, tornando-se uma forma de resistência política e social.

A intervenção estética teatral na rua instaura mais um espaço de tensão, criando, naquele lugar, um território, ou seja, um espaço de conflito e de contenda. É o processo comunicacional da rua que, desenvolvendo um diálogo (interação) com o espaço e a interatividade com o público/receptor, que irá influir sobre estas tensões, ainda que esta não seja a intenção direta do artista. A mediação, no teatro de rua, comporta várias camadas, que perpassam, desde o processo de identificação já mencionado, até sua rejeição. A eventual resistência do espectador em interagir com o espetáculo deve ser entendida como parte integrante do ato comunicativo, que não pode ser interpretado apenas como de consenso. A superação dos conflitos, surgidos durante o acontecimento, faz parte do processo comunicativo. A encenação será, portanto, a porta-voz desta mediação. Por meio dela, o espaço será apropriado e ressignificado. É a encenação com seus elementos constitutivos que estabelecerá o jogo interacional com o público que, por sua vez, é quem de fato completa o ciclo comunicativo no ato da experiência.

Vejamos, abaixo, um gráfico demonstrativo destas inter-relações mediadas pelo teatro de rua:



Inter-relações mediadas pelo teatro de rua
Fonte: Cabral, 2016.

Podemos perceber, pelo gráfico acima, que a encenação invade a cidade e instaura uma ruptura com este espaço cotidiano, subvertendo sua ordem, em uma superposição que cria um espaço independente, conquistado e apropriado, onde o espetáculo se concretizará. O espaço do espetáculo não deixou de ser o espaço da cidade. A cidade continua lá, interferindo, impondo-se, de forma física e audível. A mediação da encenação não deve apagar a cidade, ignorá-la ou tentar sobrepor-se a ela. Esta tentativa seria desastrosa, se não impossível. O papel mediador da encenação é fundir-se à cidade, ressignificá-la, para que o espectador possa, mediado pela encenação, desenvolver suas próprias apropriações e interpretações. Somente assim será possível desenvolver um processo comunicativo em toda a sua plenitude. Quando esse lugar, que já não é mais a cidade, mas o lugar da encenação, encontra seu público, o teatro estabelece uma intersecção, um lugar comum aos que fazem parte daquela experiência que, naquele momento/lugar, é absorvido por ela. É este espectador que faz a ligação entre

estes dois mundos, o real, que é a cidade, com todas as suas emergências; e o ficcional, lugar onde se dá a encenação.

No teatro de rua, o espectador é autônomo e pode fazer o trânsito entre estes dois universos, sem romper seu fio condutor. Poderá, por exemplo, atender ao celular que acabou de chamar e, depois da ligação, retomar sua atenção para a encenação que se desenrola à sua frente, com a mesma intensidade. Poderá rir-se da intervenção de outro espectador, como também lembrar-se, em meio ao espetáculo, que esqueceu de pagar uma conta. Este trânsito não prejudica a encenação ou o entendimento da mensagem, pois essas camadas de apreensão e relação fazem parte do teatro de rua e a conexão com o lugar onde ele se dá. O espectador poderá, ainda, romper, a qualquer hora, o vínculo, retirando-se por vontade própria daquele lugar, retornando para o espaço cotidiano da cidade. Quando isto se dá, há o rompimento com a encenação. Contudo, ficam as impressões do acontecimento presenciado até ali.

O espetáculo que invade o cotidiano estabelecido estará sempre sujeito à sua rejeição ou aceitação por este público/consumidor. A proposição artística a um público em trânsito, em um espaço hostil e cheio de interferência cotidiana, não se resume à elaboração estética da técnica artística, mas, sobretudo, converte-se em ação política e cultural, colocando em choque o espaço e suas inter-relações sociais, durante o tempo em que se realiza.

A imagem respira: percepção e imagem de um corpo-cidade

Para entender como se dá a leitura das imagens contidas ao longo de um fenômeno teatral na rua é preciso investigar o fazer teatral, desde a criação do espetáculo, entendendo-o para além de sua composição estética, tendo em vista o coletivo de produção e sua recepção.

Pensar o espetáculo teatral, neste contexto, leva-nos a refletir sobre a encenação e o papel da imagem/figura dentro deste processo.

A imagem, no teatro de rua, tem uma dimensão sensorial que entra pela visão e se amplia graças aos demais sentidos, aumentando nossa percepção de um corpo-cidade. John Langshaw Austin (2004) aborda esta relação entre percepção e sentido, dizendo:

> Nós nunca vemos, ou, de outro modo, percebemos (ou *sentimos*), ou de qualquer maneira, nunca percebemos ou sentimos *diretamente* objetos materiais (ou coisas materiais), mas somente dados dos sentidos (ou nossas próprias ideias, impressões, *sensa*, percepções sensíveis, perceptos, etc.). (Austin, 2004, p. 2)

As palavras de Austin expõem a grande dificuldade que é pensar a relação do público de teatro com os signos que advém de uma encenação. Esse processo de significação é, ao mesmo tempo, coletivo e individual, mas, sobretudo, pessoal, no sentido de que cada pessoa traz consigo impressões oriundas de sua própria experiência sensível no contato com a obra artística. Ainda que o espetáculo tenha sido partilhado coletivamente, a experiência com o mesmo se dá de forma pessoal e subjetiva.

Qualquer análise da imagem, no teatro, é um grande desafio. Isto porque, entre outras coisas, em um espetáculo teatral, elas – as imagens – brotam de todos os lugares. Tudo o que é visual no teatro (cenário, figurino, luz, o corpo do ator em movimento, dentre outros elementos), assim como o texto e a fala, todo o discurso narrativo posto em cena é, de forma mais direta, e/ou produz, de forma indireta, imagem.

A imagem está presente em nossas vidas já que é impossível desassociá-la de nós mesmos, de nossa história, de nossas camadas (internas/psicológicas e externas/culturais), de nossas relações com os outros ou com o mundo. Podemos dizer que as imagens são a nossa natureza e, por isso mesmo, são também resultado de nossas relações sociais. Deste modo, qualquer tema que coloque em foco a imagem se amplifica e poderá ser abordado sob diferentes perspectivas.

Trazendo à superfície o que seria a gênese da imagem, Hans Belting (2002) propõe-nos uma importante análise antropológica que a coloca na origem do próprio homem. Não havendo, portanto, separação entre imagens internas e externas, ou entre o corpo e o objeto, a imagem é e está em nós. Para o autor, o corpo tem toda uma relação com a imagem. O corpo é o lugar da imagem, ainda que ela, a imagem, esteja para além do corpo.

Régis Debray (1994) esclarece que a gênese da imagem (produção de imagens), como algo representativo, tem uma relação direta com o ritual, particularmente com os rituais mortuários, nos quais a imagem é uma forma de perpetuação entre diferentes mundos e tempos. O autor nos apresenta diferentes culturas arcaicas nas quais a imagem representava a perpetuação de um ente. As culturas antigas entendiam que seus antepassados sobreviveriam pelas imagens:

> Para um antigo grego, viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos *seu último suspiro*; quanto a eles *seu último olhar*. Pior que castigar seu inimigo, era vazar-lhe os olhos. Édipo, um morto com vida. Eis aí realmente uma estética vitalista. (Debray, 1994, p. 23)

A partir desta relação com a morte, a imagem assumiu papel mediador de uma presença/ausência, um eu/coisa que perdura no tempo. Percebemos, no pensamento do autor, que a imagem deve ser vista por um viés histórico e simbólico. Ela, a imagem, é tida como uma relação que está para além do corpo e se concretiza a partir dos diferentes olhares. Assim, a história da imagem é também a história do olhar (mágico, estético, econômico). A produção de uma imagem pode ser datada em seu contexto histórico. Nada subtrairá seu potencial expressivo, que se perpetuará em diferentes momentos históricos. A imagem tira seu sentido do olhar: "Olhar não é perceber, mas colocar em ordem o visível, organizar a experiência" (Debray, 1994, p. 42).

O autor nos apresenta a imagem como uma mídia, e ressalta a relação da mesma com as culturas do olhar, como também a importância destas relações na organização do mundo.

Em nossas reflexões, percebemos a imagem como recurso cênico e político, potencialmente desencadeadora de um processo comunicacional que opera pela representação simbólica de demandas políticas e socioculturais no cotidiano de nossa história.

Nesta perspectiva, Belting nos traz um olhar antropológico e Debray um viés sociológico. As ideias, aparentemente em contradição, dos dois autores têm pontos de encontro que, para a análise da imagem e da representação no teatro, se complementam. Podemos dizer que, no âmbito da performatividade, corpo e objeto se fundem em um só: "[...] El rostro verdadero no es aquel que la máscara oculta, sino aquel que la máscara solo puede generar cuando se la considera verdadeiramente el sentido de una intención social" (Belting, 2002 p. 47).

Para o autor, a arte é o único espaço em que imagem e mídia exercem uma influência em nossa percepção. Um

lugar no qual o corpo é subtraído de sua natureza e inserido na ordem do simbólico. Em outras palavras, o corpo, na arte, não é mais somente o portador de imagens, mas também produtor de imagens e gerador de significados. A ideia do autor sobre a percepção como ato de animação desse corpo/manifesto não se afasta da do pensamento de Debray, quando este coloca a imagem em relação ao olhar e as suas diferentes significações, a partir de diferentes olhares.

O pensamento dos autores, neste aspecto, afina-se com o fazer teatral no âmbito da cidade. Se a imagem exerce a função de relação, as diferentes utilizações de sua poética (em cena) serão mediadoras entre a cidade e seus usuários. Diferente da apresentação, a representação, na imagem, é a ideia contida nesta, é a moldura onde vemos o mundo. O simbólico está no olhar, ele é o que liga o homem ao homem.

A despeito de como epistemologicamente a imagem tenha sido suprimida e limitada no âmbito da história da arte, no ato da produção artística, a imagem é experiência.

No teatro contemporâneo, quando o espetáculo é entendido, não como linguagem (semiologia da comunicação ou da significação) simplesmente, mas como um acontecimento que instaura um campo de experiência e de convívio, a imagem não pode ser uma via de mão única e unilateral, mas ponto de partida para um universo amplo e complexo, que precisa do complemento que vem do olhar do público. Sob este aspecto, o olhar não remete a uma contemplação passiva (*voyeur*), que se coloca fora do evento cênico teatral. Este entendimento equivocado que, por muito tempo, fez parte dos estudos sobre a recepção da arte, particularmente a recepção teatral, é fruto de uma histórica separação entre palco e plateia e da instituição da chamada quarta parede (oriunda do realismo, consiste em um procedimento dos atores em se colocar como se houvesse uma parede invisível que isola os atores/personagens, como se ali não houvesse pessoas a lhes observar). A imagem da cena contemporânea provoca um olhar que coloca o outro e suas significações em movimento.

O corpo é um dos elementos humanos mais importantes na produção da subjetividade. Na contemporaneidade, o corpo é lugar de grande importância, particularmente quando as ideias do racionalismo moderno, sobre o controle e a submissão do corpo, começam a ser questionadas e este passa a ser visto em toda sua complexidade: carne, sangue, matéria, subjetividade, imagem, efemeridade.

A encenação moderna encontrou, no corpo, seus pilares na busca da comunicação, Jacques Lecoq foi, dentre os encenadores, pioneiro, desenvolvendo exercícios práticos na busca do que ele chamava de corpo poético (Lecoq, 2010), seguido de perto por V. Mayerhold, e J. Grotowski, até a atualidade, quando encontramos uma grande gama de entendimentos, perspectivas e análises referentes ao corpo, particularmente no campo das artes e das ciências sociais.

A relação corpo, imagem e cidade está no centro de nossas reflexões, pois falar de comunicação e de teatro é também pensar este corpo comunicativo e sua relação com o espaço, vinculado ao meio social e cultural. Assim, ultrapassa sua natureza biopsicológica e/ou consciência e exteriorização, indo além de algo material controlável, punível e caótico, para entendê-lo em uma dimensão infinita de subjetivação, política e estética. No teatro de rua, o movimento provocado pelas imagens é fonte de interatividade, ou seja, possibilita a troca de papeis durante o acontecimento teatral, quando o olhar do público irá desencadear, também, ou não, a produção de outras imagens, como também de apropriações e ressignificações.

Assim, ao analisar o corpo comunicativo, no espetáculo teatral, no âmbito da cidade – ambiente de pluralidades e de produção de sentidos, para além do dito e do visto – afastamo-nos da semiologia e nos aproximamos da fenomenologia. Os estudos semiológicos privilegiam a compreensão do significado e a decifração do sentido da peça, mas decifrar signos e ações, realizadas pelos artistas na cena, não é o nosso objetivo. Estes aspectos, tão caros à semiologia, podem ser limitadores para nossa pesquisa, posto que pressupõem o entendimento prévio da linguagem teatral também pelo espectador que decodifica os signos. Em outras palavras, o espetáculo teatral é analisado como uma linguagem e, portanto, na visão semiológica, o público precisa compreender o teatro para se comunicar com ele.

Em nossa análise, entendemos o teatro como um fenômeno único que se coloca como um acontecimento espetacular e que encontra seu sentido na relação de jogo com o espectador, o qual, mesmo não possuindo códigos da linguagem teatral, relaciona-se com ele. Esta relação, para além da compreensão e/ou decodificação de uma linguagem específica, abarca outras formas de apropriação, como a experiência psicofísica e a afetação. Neste sentido, nossa investigação está mais ligada às teorias da fenomenologia (Merleau-Ponty, 2009), por elencar procedimentos e categorias associadas ao campo da percepção. Por fim, para pensar a comunicação contida na imagem de forma circular, processual e contínua, observaremos a imagem pelo seu potencial relacional.

Diante do exposto, em nossas análises (espetáculos teatrais de rua), entenderemos imagem, não do ponto de vista da iconografia, como figuração no sentido de objeto material, ou ainda, como signo representativo de algo ou de sua ausência. Utilizaremos a imagem no teatro de rua como figurabilidade, conceito proposto por Georges Didi-Huberman (1998, p. 87): "Ao mesmo tempo jogo de palavras e jogo de imagens". Isto quer dizer que a imagem, hoje, precisa ser pensada como resultado de uma experiência produzida por um sujeito que é, antes de tudo, social. Em outras palavras, para o autor, esta figurabilidade se mostra de forma processual e dinâmica. Assim, buscaremos problematizar o pensamento lógico e representativo, o que, no teatro de rua, dar-se-á de forma muito específica, em um jogo de justaposições, deslocamentos e colisões.

A figurabilidade, contida na encenação, possibilita ao público receptor inserir-se no espetáculo e achar nele um espaço confortável para sua manifestação pessoal. É neste jogo de mostrar, contar e sugerir, por meio de palavras e de ações visíveis, de silêncios e de pausas, de texturas e de cores, em meio ao caos da agitação das ruas, que reside a dinamicidade deste teatro.

O autor apresenta a dupla distância que o objeto visual nos impõe. Ela (a imagem) preenche, a partir do nosso olhar, uma ausência angustiante que não se detém no universo da crença, ainda que histórica e antropologicamente a imagem tenha sua origem nesta ausência (morte). Não podemos ver apenas no divino a explicação para a relação do olho com a alma. Desta forma, Didi-Huberman propõe a volta da aura, não sacralizada como crença, mas como um apanágio do divino:

> A distância como choque, a distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil. De um lado, portanto, a aura terá sido ressimbolizada, dando origem, entre outras coisas a uma nova dimensão do sublime, na medida mesmo em que se tornava aí *a forma pura do que surge.* (Didi-Huberman, 2010, p. 159)

Assim, a distância reflete as formas espaciais e temporais do sentir. A distância constitui, portanto, elemento essencial da visão. Quando vemos algo e somos tocados por ele, abrimos uma dimensão essencial do olhar. Nela, encontramos o tempo e o espaço flexibilizados pela experiência sensorial. Dessa junção de fatores emerge a imagem crítica. Esta seria, por excelência, uma imagem inacabada, sempre aberta, em construção. É da origem da imagem dialética, ou seja, uma imagem crítica, que emergem outras que a completam, porque encontram este espaço de contemplação aberto e receptivo.

Se, no teatro de rua, o texto teatral é parte integrante da encenação, será por meio dele (o texto) que a fábula se instalará. Em outras palavras, é o texto, materializado pela encenação, o gerador de imagens principais. Pela narrativa falada e pela encenação, o texto impulsiona o jogo com o espectador.

No teatro de rua mais performático, em que o texto teatral (enquanto dramaturgia) não está presente, a encenação e as imagens contidas nela é que impulsionarão o jogo do olhar. Uma dramaturgia da imagem será instaurada na relação do que é mostrado e do que é apropriado e recriado pelo olhar do espectador.

Encontraremos, mais à frente, vários momentos nos quais esta escrita/leitura das imagens é instaurada, como nas análises dos espetáculos *A cena é* pública e *BTGBT 1, 2, 3, câmbio* do grupo Teatro de Operações/RJ.

Há que se descortinar estas relações de recepção, de modo a entendê-las e problematizá-las. Sabemos que uma mesma forma/conteúdo poderá ter significados diferentes, mesmo para pessoas reunidas em um mesmo tempo/espaço, o que revela a complexidade da imagem na cena, como, também, a importante e decisiva relação do espectador com a encenação teatral compartilhada na rua.

Diante de todo o exposto, vamos neste momento abordar o processo comunicacional especificamente no teatro de rua, conforme temos verificado em nossa investigação. Podemos dizer que o processo comunicacional, no teatro de rua, dá-se durante sua manifestação na ocupação do espaço público, em sua apropriação e ressignificação, em relação com o espectador. Há, neste processo, um ponto de convergência com os processos comunicacionais em outras manifestações da comunicação humana, que é a interação. A partir desse aspecto fundamental, em todo processo que queira comunicar algo a alguém, identificamos a especificidade da ação comunicativa no teatro de rua, por meio da interatividade que instaura um espaço de experiência que engloba o teatro, o espaço e o público em um mesmo lugar de afetação. Assim, classificamos seus aspectos constitutivos:

1) é presenteísta (se dá em tempo real e na presença carbônica dos corpos);

2) as funções são intercambiáveis (polo irradiador tanto se dá pelo emissor quanto pelo receptor);

3) provisoriedade dos significados (a mensagem pode ser mudada e/ou complementada por ambos os polos de enunciação);

4) *feedback* é imediato, em tempo real (no ato da experiência, a retroalimentação se dá continuamente enquanto durar o fenômeno teatral).

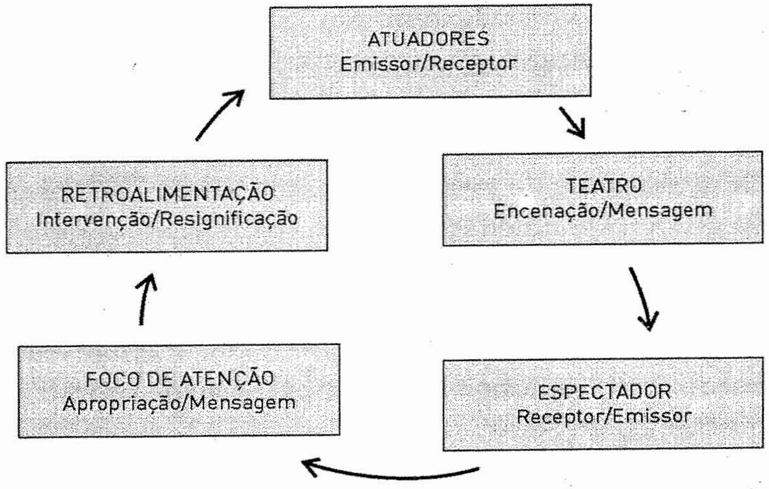
Sobre a primeira característica do processo comunicacional, no teatro de rua, confirmamos o aspecto da arte teatral como uma arte do tempo presente. Esse aspecto se reproduz no ato comunicativo que dele irradia. Ou seja, se dá ao vivo, no ato da experiência e da fruição. O efeito da ação poderá ser percebido depois que o fenômeno se extingue, sobretudo, quando a experiência do espectador se efetiva em uma relação de ressignificação e reflexão, porém, estes efeitos só poderão ser averiguados se provocados em outro momento sobre o processo (a esse novo contato chamaremos aqui de segundo ciclo). Em outras palavras, os efeitos da recepção/consumo do espectador perduram para além do fenômeno que é efêmero, porém, somente um novo contato com estes espectadores poderá perceber a dimensão destes efeitos. Foi o que realizamos por meio da pesquisa que originou esta obra e os resultados serão apresentados no decorrer de nosso próximo capítulo.

Fica claro que tais funções, no processo comunicacional do teatro de rua são intercambiáveis. Durante o processo, a interatividade é intensa, muito maior que a interação do teatro no edifício teatral. Essa potencialização da interatividade é que provoca (positiva ou negativamente) a inversão dos protagonismos. O emissor (atuador) e o receptor (espectador) invertem os papéis durante a experiência. Essa inversão tem motivação em inúmeros aspectos: pode ser estimulada pela instauração da fábula (representação), ou por motivo inverso, ou seja, pela quebra ou suspenção da fábula (performatividade), ou ainda, pela identificação com o universo ficcional. A origem do estímulo interacional não influi sobre a qualidade da inversão, sua intensidade ou duração. O fato que se comprova é que as funções se instauram e podem intercambiar todo o processo em que durar o fenômeno, e também mudar de autoria por mais de uma vez. Isto porque, na encenação teatral, mais de um emissor se apresenta. Em contrapartida, o ajuntamento (público) incorpora, em seu coletivo, diferentes sujeitos da experiência. Esse processo subverte o papel do espectador, emancipando-o. Isso pode ser percebido em vários momentos do espetáculo teatral de rua, em intervenções diretas e/ou indiretas, no ato da fruição no espaço público: quando o foco de atenção muda, transferindo-se da cena para o público, e vice-versa, não havendo, portanto, linearidade nos papéis.

O caráter provisório dos significados possui dois aspectos. O primeiro remete aos significados elaborados durante o fenômeno. Estes são resultado do contato direto/recepção da mensagem, mediada pela encenação (sons, cores, corpos, atuação, apropriação do espaço, dentre outras). O segundo aspecto diz respeito às elaborações posteriores ao fenômeno teatral. Durante a pesquisa, observamos que as percepções do espectador, ao término do espetáculo, tinham uma tendência a privilegiar as emoções e, também, uma tentativa de explicar o que foi apresentado. Frases como: "gostei, ou não gostei", "acho que é isso que eles querem dizer...", ou "foi isso que eu entendi...", dentre outros comentários, balizados pelo impacto sensorial. Quando questionados a falar sobre o espetáculo, algum tempo depois, percebemos que novas elaborações vão sendo realizadas, de forma a dar razão, não mais a emoção da fruição, mas ao que ficou perpetuado pela experiência.

O *feedback*, ou retroalimentação, é imediato à realização *in loco* no fenômeno teatral. Esta retroalimentação passa por um processo dinâmico de apropriação e reelaboração, em que a mediação será realizada pelo contexto sociocultural de cada espectador/sujeito da experiência. A retroalimentação se dá logo no início do espetáculo teatral, quando os primeiros emissores/atuadores tentam instaurar, no espaço público, a intervenção teatral. Na chegada de um cortejo, na invasão de um espaço, ou ainda na tentativa de formar uma roda, logo na chegada e/ou aparição destes atuadores, o *feedback* já poderá ser sentido e/ou percebido pela recepção ou rejeição do público/espectador. Essa tensão irá acompanhar todo o desenvolvimento do espetáculo que poderá ser aplaudido, e protegido pelos espectadores no ajuntamento, como também poderá ser interrompido de forma direta, por algum motivo externo (polícia, acidente, etc.) ou, por um motivo indireto, suspensão involuntária da fábula, ou seja, a quebra do foco de atenção (desinteresse dos espectadores, esvaziamento da roda, etc.).

Assim, podemos dividir o processo comunicacional no teatro de rua em dois ciclos. O primeiro ciclo contém a dinâmica circular desse processo. Representamo-lo pelo seguinte organograma:



Processo comunicacional no teatro de rua
Fonte: Cabral, 2016.

A este processo somamos outro, complementar, que não identificamos como parte integrante do primeiro, mas podemos lhe dar o mesmo sentido análogo do efeito. Esse processo complementar, que estamos chamando de segundo ciclo, é complexo e mental, e faz parte do consumo do ato teatral em uma ação incansável de ressignificação. Aproxima do que os interacionistas chamam de reflexão (Goffman): o ato do indivíduo em reelaborar o conteúdo da experiência. Apropriando-se, o espectador, agora cidadão, determina, de forma autônoma, o que foi comunicado e seus significados.

Em nosso capítulo de análise, todos estes aspectos do processo comunicacional, no teatro de rua, serão retomados.

Grupo Oigalê: análise do espetáculo Deus e o Diabo em terra de Miséria

A Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais foi fundada em 1999 pelos artistas Hamilton Leite (ator, diretor e produtor), Gian Carlomagno (ator e produtor) e Vera Peranza (atriz e produtora), na época, recém-formados no curso de teatro da UFRGS. Desde então, o grupo mantém um trabalho contínuo e de pesquisa. Muitos artistas já passaram pelo grupo. Atualmente, integram sua formação, além dos fundadores já citados acima, o ator e produtor Ilson Fonseca; Mariana Hörlle (atriz); Paulo Brasil (ator); Paulo Farias (ator); Roberta Darkiewtiz (atriz) e Simone Rasslan (preparadora vocal). Ao longo destes anos, a Oigalê produziu os seguintes espetáculos:

1999 - Deus e o Diabo na terra de Miséria (em repertório);

2001 - Mboitatá, a verdadeira história da cobra de fogo dos Pampas (em repertório);

2001 - Cara Queimada;

2002 - O negrinho do pastoreio (em repertório);

2005 - A máquina do tempo (em repertório);

2006 - Uma aventura farroupilha;

2008 - Miséria servidor de dois estancieiros (em repertório);

2009 - Era uma vez... Uma fábula assombrosa;

2012 - O baile dos Anastácio (em repertório);

2013 - O circo de horrores e maravilhas.

Em 2002, a Oigalê gravou um CD com a trilha sonora dos três espetáculos sobre lendas e contos rio-grandenses. Segundo o grupo, ao longo destes anos, já foram realizadas mais de 1.500 apresentações de seus espetáculos, em mais de 150 cidades do Rio Grande do Sul, em 17 estados brasileiros e no exterior, atingindo um total de mais de 300.000 pessoas.

A Oigalê também ministra oficinas de teatro de rua, entre outras formações nas artes cênicas, em Porto Alegre. O grupo é sediado, com outras companhias da cidade, nas dependências do hospital psiquiátrico São Pedro. Esta ocupação cultural, intitulada Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, é resultado de uma luta política na qual os coletivos teatrais envolvidos reivindicam que o hospital, que possui uma grande parte de seu prédio histórico desativado, seja transferido para a Secretaria de Cultura e transformado em centro cultural administrado pelos grupos que lá resistem.

A Oigalê é reconhecida nacionalmente como um grupo de teatro de rua comprometido com as causas político-culturais e sociais. Integra a Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR –, organização horizontal e independente, que congrega grupos de teatro de rua de todo o Brasil, propondo políticas públicas e defendendo direitos para este setor das artes cênicas.

Diante da grande produção artística do grupo, e sua vasta produção, tanto em espetáculos, quanto em atividades formativas, escolhemos, dentre seu repertório, dois trabalhos para nossas análises sobre o processo comunicacional no teatro de rua: *Deus e o Diabo na terra de Miséria* (1999) e *O baile dos Anastácio* (2012). O primeiro espetáculo foi o que reuniu os artistas em torno da fundação do grupo, sendo o mais antigo trabalho de seu repertório e o de maior número de apresentações. O segundo espetáculo, um dos mais recentes trabalhos do grupo, é resultado de uma longa pesquisa sobre a cultura gaúcha da região dos pampas (Argentina, Brasil e Uruguai).

Desde seus primeiros passos na consolidação de um grupo de teatro de rua, a Oigalê buscou um diálogo com as tradições culturais do povo gaúcho. Este aspecto foi, desde o início, o norteador estético e político do grupo. Isto resultou em vários espetáculos (de palco e de rua) em que essa construção estética da tradição popular é colocada. Tal fato tornou-se também um diferencial entre os grupos de teatro de rua na região Sul, assim como no Brasil, pois há muitos coletivos teatrais que pesquisam e se identificam com a tradição popular nordestina, bastante difundida pelo cinema e pela teledramaturgia, ainda que de forma estereotipada. Entretanto, pouco se vê no teatro, das manifestações da cultura popular, fora destes padrões. Colocar-se neste lugar da tradição requer certos cuidados, especialmente, o cuidado de conhecer e apropriar-se da tradição como um lugar de interações simbólicas e de representações de processos políticos e sociais. Neste sentido, a Oigalê se destacou dentre os demais grupos, por conseguir desenvolver uma estética diferente, inspirada na cultura de sua região e fundamentada nas pesquisas de suas culturas. O que não isenta o grupo de críticas internas e externas, sempre que a questão das tradições vem à tona. As críticas que alimentam o debate interno do grupo, desde a sua fundação, encontram eco entre outros grupos de teatro do Rio Grande, onde há toda uma construção cultural voltada para o turismo e difundida pelos Centros de Tradições Gaúchas - CTGs. Já sabemos que as manifestações da cultura de tradição popular, historicamente, sempre foram campo de disputas de poder e de reafirmação de um lugar político e simbólico e, por isso mesmo, rico em todos os seus aspectos. Isso levou a Oigalê a adotar esse lugar de discurso. Ou seja, da reafirmação de uma cultura identitária que, de fato, constrói e dá sentido e empodera a esses sujeitos. Isto fez com que o grupo desenvolvesse pesquisas com o objetivo de conhecer e desmistificar o que de fato compõe a cultura do Rio Grande e o que não passa de uma tradição inventada:

> Por *tradição inventada* entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (Hobsbawm, 1997, p. 9)

A conexão entre tradição e história não pode ser rompida, pois uma dá sustentação à outra. Entendendo que a institucionalização da história pode ser contaminada por interesses políticos e/ou econômicos, o autor usa o termo "tradição inventada" para se referir a este processo historiográfico seletivo da tradição:

> a história que se tornou parte do cabedal de conhecimento ou ideologia da nação, Estado ou movimento não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas aquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo. (Hobsbawm, 1997, p. 21)

A investigação das memórias e apropriações institucionalizadas da tradição gaúcha influencia o trabalho do grupo desde sua fundação. Em entrevista cedida para esta pesquisa em agosto de 2014, o fundador do grupo, ator e produtor Hamilton Leite comenta estes aspectos:

> Eu ainda me lembro, na minha infância, do meu tio, em Uruguaiana, fazer churrasco com fogo no chão e com lenha. Aí, fazia um buraco no chão, com lenha; aí, vira brasa, com espeto de pau, que a gente comprava e fazia no chão... isso era real. O churrasco é uma tradição, o próprio carreteiro de charque... Carreteiro por causa das carretas, fazia o arroz com carne salgada pra não estragar.

As lembranças de infância e a vontade de desenvolver um teatro de rua que representasse a população das ruas, em que os espectadores pudessem se reconhecer, de

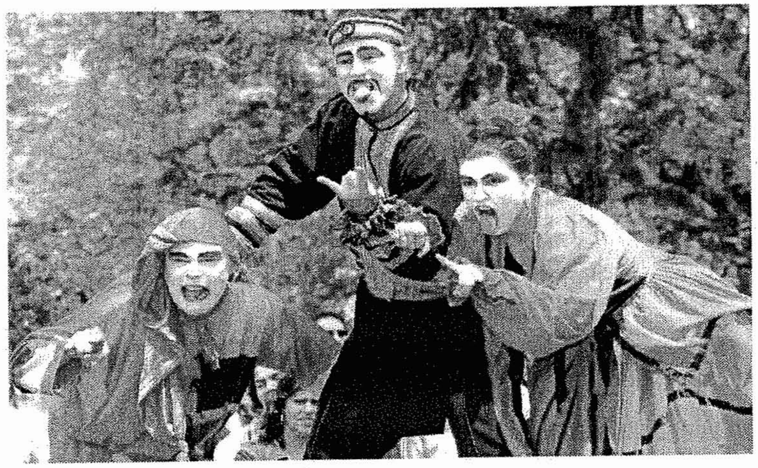
alguma forma, levou o grupo a desenvolver suas pesquisas estéticas nesse campo. Segundo Hamilton Leite, foi a ausência de um lugar de origem que o levou a pensar sobre a cultura como elemento constitutivo de uma identidade pessoal. Segundo Hamilton, quando saiu do Brasil, para pesquisar e trabalhar com o grupo Teatro de los Andes, na Bolívia, e por lá ficou por alguns anos, a distância de sua terra natal, a ausência da língua materna, e dos costumes constantemente povoavam sua memória, aumentando a saudade de casa e de um certo modo de vida. Foi na Bolívia que ele encontrou o original do livro *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Guiraldes, com a passagem que viria a ser a primeira montagem do grupo. Ao voltar para o Brasil, Hamilton já tinha a ideia da montagem e as questões que gostaria de abordar por meio do espetáculo:

> *Pensei, tem tudo a ver, porque metade do Rio Grande é miserável, é uma decadência, essa mentira que falam que o gaúcho é um cara viril e tudo o mais, e não é, é um cara que tá em decadência, que foi explorado, tinha o êxodo rural... Isso era 1988. Então, o próprio movimento sem terra nasce no Rio Grande, porque muitos colonos... tinha a perda da pequena propriedade no pampa... Eu pensei, Miséria é um gaúcho. Daí, comecei a trabalhar com essa questão regional. Isso veio muito também do distanciamento, de ter morado na Bolívia e tem essa coisa muito forte do Rio Grande do Sul, que é o tradicionalismo, e eu sempre não gostei disso, e aí me veio, pô, cultura não é do tradicionalismo, a cultura existe, ela foi apropriada, e deram uma roupagem de boutique, de invenção de coisas que nunca existiram e é aí que vem a pesquisa, né? A busca de mais literatura, de mais histórias.* (Entrevista concedida em agosto 2014)

Essa é a origem de tudo, que anos mais tarde se consolidará de forma efetiva na proposta cênica do grupo, em um mergulho nas origens do gaúcho, das tradições e dos povos que construíram estas redes de conexões culturais no Rio Grande. Mas esta opção, por um teatro de rua cunhado na tradição, também enfrenta dificuldades e críticas, sobretudo, no meio artístico. O ator e produtor Gian Carlomagno relata os conflitos internos no grupo:

> *Teve um período que foi muito sofrido, digamos assim, que o grupo teve um conflito muito grande, se a gente continuava, ou não, na pesquisa, porque, em Porto Alegre, tem um preconceito muito grande em cima do que a gente faz, às vezes por não entender direito. As pessoas às vezes rotulam assim os gauchinhos. Só que os nossos gauchinhos não são reflexos dessa cultura que tá aí, vendida da cultura tradicionalista, que é de 1950, pra cá, que foi, de certa forma, inventada na vestimenta, na forma de falar, e de se portar dentro dos tais CTGs.* (Entrevista concedida em julho de 2014)

As falas demonstram claramente as opções estéticas do grupo e os conflitos políticos dessa opção. Percebemos também, nas falas, que toda a forma é política e este aspecto se reflete não apenas nos conteúdos abordados, mas também nas relações da arte produzida com o meio em que se dá. A estética do grupo costuma agradar bastante ao público das ruas, que não tem dificuldades em compreender a ideia de tradição contida nas apresentações. Durantes as apresentações que acompanhamos, pudemos perceber que os elementos usados para comunicar os signos desta tradição cultural de fronteira são muitos: os ritmos musicais, o palavreado, a dramaturgia, como também o sotaque e, especialmente, o figurino, que carrega em si todos os elementos e materiais necessários para compor estes personagens: tecidos grossos e coloridos que remetem de, certa forma, às culturas indígenas das fronteiras da região sudeste do Rio Grande: o couro, as botas e as capas longas e de cores fortes. Estes elementos visuais têm bastante efeito sobre o público. Destacamos, abaixo, uma imagem do figurino de *Deus e o Diabo na terra de Miséria*, criação e confecção de Arlete Cunha, ex-integrante do grupo, que fez parte da sua primeira formação.



Deus e o Diabo em terra de Miséria – personagens diabólicos Sanganel, Lucifer e Liliti
Foto: Site da Oigalê.

Este foi o primeiro espetáculo e a primeira concepção de figurino, a partir da busca de uma tradição gaúcha de fronteira. A este primeiro espetáculo o grupo deu o nome de *farsa gaudéria*. Depois vieram outras, todas na mesma linha de pesquisa estética, com temáticas a partir dos contos, lendas, seguindo também esse padrão de figurino e do uso destes materiais, o que se tornou uma característica de identificação do grupo.

O espetáculo *Deus e o Diabo em terra de Miséria* foi assistido várias vezes, em diferentes espaços. Concentramos nossas observações nas reações do público, durante as apresentações. Estas primeiras reações foram registradas no diário de campo com as impressões da pesquisadora em questão, como também foram registradas em rápidas entrevistas, com alguns espectadores, ao final das apresentações. Posteriormente, fomos recebendo também depoimentos pelo *e-mail* da pesquisa. Essa metodologia foi usada para acompanhar todos os espetáculos durante o trabalho de campo, que abordaremos especificamente a partir de agora.

O espetáculo conta a história de Miséria, um gaúcho dono de uma ferraria que, certo dia, recebe a visita de Nosso Senhor e São Pedro. É agraciado com três pedidos, os quais usa para enganar os diabólicos ajudantes Liliti e Sanganel, e o diabo chefe, Lúcifer. Mas Miséria, por ter enganado Deus e o Diabo, não conseguiu entrar no céu e nem no inferno. Desde então, se diz que, por esse motivo, Miséria teve que ficar vagando pelo mundo afora. Para seguir sua linha narrativa, vamos abordar o espetáculo cena a cena, desde a chegada dos atores no espaço da apresentação, até o final da encenação. Durante a análise, faremos as correlações teóricas necessárias para a percepção do ato comunicativo durante o espetáculo.

Não é costume a Oigalê realizar cortejos de chegada, recurso bastante usado no teatro de rua de tradição popular. Ao contrário, o grupo apenas monta seus aparatos cênicos no lugar onde pretende formar a roda. Expõe os figurinos dispostos em araras, arma os elementos cenográficos, que no caso de *Deus e o Diabo em terra de Miséria* é uma escada com um guarda-chuva verde e grande que representa

uma árvore e é, também, a entrada da ferraria de Miséria. Há, ainda, os instrumentos que fazem parte deste quadro, tambores e outros percussivos e a gaita, estes sempre presentes em todos os espetáculos do grupo. As pernas de pau também ficam à mostra e são postas pelos atores, durante a representação, quando se transmutam em seus respectivos personagens. A caracterização é completada pela maquiagem cênica, na qual, sobre uma base branca, são aplicados os traços do personagem, combinando as cores do figurino com a da maquiagem. Trata-se de um tipo comum de maquiagem, relativamente simples, muito usada pelos grupos de teatro de rua. A arrumação é concluída com a delimitação do espaço da roda com erva mate, fato também já característico do grupo, que o faz em todos os espetáculos, quase como um ritual.

Deus e o Diabo em terra de Miséria – arrumando o espaço de apresentação[11]
Foto: Alan Fonseca.

---

[11] Redenção: março de 2014. Foto: Alan Fonseca.

Na imagem acima, registramos o momento em que o grupo organiza o espaço da apresentação, dispondo dos aparatos cenográficos que serão utilizados na apresentação. A atividade de arrumar o espaço já caracteriza um chamamento do público, que vai, aos poucos, aproximando-se, observando e/ou perguntando o que irá se realizar ali, em que horário começará o espetáculo, o que será apresentado, dentre outras perguntas estimuladas pela chegada do grupo. Esta é uma forma de abordar o espaço sutilmente. Sabemos que o mesmo já dispõe de uma dinâmica de ocupação que é fruto das interações sociais que ocorrem nos espaços públicos, cotidianamente, em ajuntamentos que se formam e se dissipam naturalmente, à medida que o foco de atenção se intensifica ou se desfaz.

Quando o grupo começa a chegar à área escolhida para a apresentação, desfaz os focos de atenção das interações estabelecidas entre as pessoas que ali se encontram no entorno, chamando para si os olhares. Há, portanto, um novo foco de atenção. O foco de atenção desencadeado pelo grupo, no espaço, provoca deslocamentos no transeunte. Esse deslocamento dar-se-á pelos estímulos mentais (subjetivos) desencadeados pelo olhar e poderá reverberar no deslocamento físico (objetivo), que é o fazer-se carbonicamente presente. Sobre essa mudança do foco de atenção no espaço público que a intervenção do teatro provoca, entrevistamos algumas pessoas, em março de 2014, no Parque da Redenção. Um morador de rua, que lá se encontrava com outros, e uma ciclista, que passava no local no momento da arrumação do grupo e que, ao ver o local quase todo arrumado, retornou e ficou durante toda a apresentação do grupo, assim como o morador de rua, que

também participou enquanto espectador. Do morador de rua obtivemos o seguinte comentário:

> *No começo, eu não gostei não, porque eu fico com meu carrinho bem perto da árvore. Daí, eles foram chegando com as coisas deles e eu fui pro outro lado, pra perto do banco, fiquei lá com meus amigos, mas depois me arrependi porque, quando eu vi, eles grandões, andando naqueles paus, eu achei muito legal, fiquei com vontade de ver mais de perto, mas daí já tinha saído com minhas coisas...*

O morador de rua portava um carinho de supermercado, cheio de quinquilharias, do qual nunca se separava. A fala mostra a quebra de um foco de atenção voltado para o espaço e a criação de outro foco de atenção, a partir do jogo do teatro na ocupação do espaço. São as diferentes camadas de atenção, geradas no ato teatral e no processo comunicacional.

A ciclista que passava pelo local e mudou seu itinerário para assistir ao espetáculo, comentou:

> *Meu objetivo era dar a volta pelo parque. Eu fui lá para isso, me exercitar, porque, aos domingos, é um lugar tranquilo e agradável para a prática do exercício e eu adoro pedalar. Daí, que sempre tem espetáculos por aqui, mas ainda não tinha visto nada parecido com esse. Vinha distraída, pensando em outras coisas, quando aquelas roupas coloridas, aqueles instrumentos me chamaram a atenção. Por isso voltei, pra ver o que era. Daí que resolvi assistir e foi muito divertido.*

Na fala da ciclista, percebemos também a quebra de um foco de atenção, e o surgimento de outro, que sustentou a presença da espectadora durante todo o espetáculo.

Deus e o Diabo em terra de Miséria – ciclista entrevistada à direita da foto[12]
Foto: Alan Fonseca.

Depois que as pessoas se aproximaram da roda e estão ali na expectativa do que vai acontecer, o grupo se apresenta e, por meio de uma brincadeira musical, consolida a roda. Essa brincadeira é repetida antes de todos os espetáculos. É a forma que o grupo tem de atrair o foco sobre si e o que será mostrado. A brincadeira consiste em dizer ao público presente que o grupo começará cantando uma música para eles, mas, são eles [o público] que irão escolher qual música querem ouvir: a Outra, Aquela, ou a Mesma. Quando o público escolhe a Outra eles cantam a música animadamente:

---

[12] Março de 2014. Foto: Alan Fonseca.

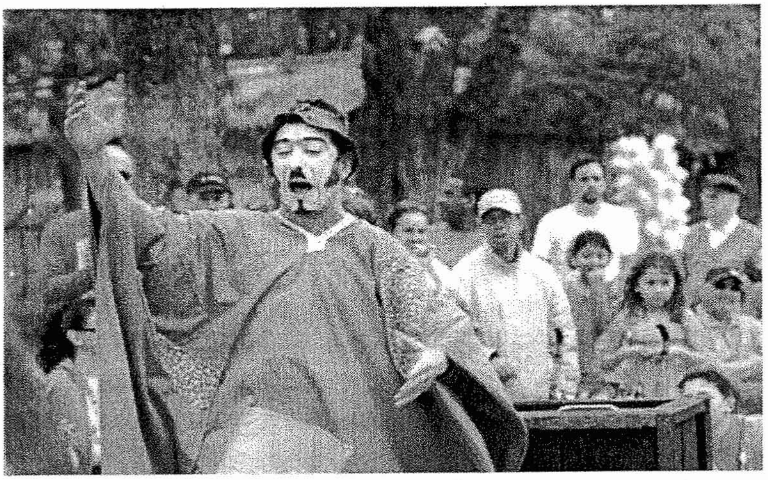
Show de teatro é muito lindo de se ver,
seja no palco, auditório ou na rua.
O nosso ofício é mostrar para você,
um espetáculo elegante, coisa fina e muito sua.
O nosso grupo com talento e tradição,
e outros causos que ocorreram mundo afora,
Nós só pedimos que vocês, não digam não,
e ajudem a cantar este refrão que vem agora.
Oigalê, Oigalê, Oigalê é espetáculo de rua pra você,
Oigalê, Oigalê, Oigalê, traga os amigos, os parentes,
venha ver (duas vezes).

Ao final da canção, sempre há alguém que pede, "agora canta Aquela". Quando o pedido não é feito espontaneamente pelo público, o grupo finge que ouviu alguém pedir... "O senhor ali pediu pra gente cantar Aquela". O primeiro pedido, venha do público ou não, é sempre um desencadeador para que o público se manifeste pedindo a música. O grupo resiste, dizendo que aquela é muito mais difícil de tocar, mais complexa. Mas com a insistência dos espectadores, eles resolvem cantar. A brincadeira acontece quando o grupo cria uma expectativa de uma nova música, mas, de fato, canta a mesma música que acabou de ser executada. Os risos são imediatos, o que estimula ainda mais o público que participa, batendo palmas e repetindo o refrão, que se torna ainda mais familiar, por causa das repetições. Ao final, o grupo diz que, se já cantou a "Outra" e "Aquela", então agora eles irão, também, cantar a "Mesma". Posicionam-se para cantar, o público já espera uma nova repetição da música. Entretanto, eles iniciam uma nova música, que é, na verdade, a música tema do espetáculo que será apresentado.

Este pequeno jogo, proposto antes do início da peça propriamente dita, é um convite à interação. Relaxa o público da roda que, antes de tudo, já começa estimulado pelo riso e pela música. Depois de *quebrado o gelo*, os espectadores ficam muito mais abertos para acompanhar a fábula e para a interatividade com o espetáculo.

Logo na primeira cena, Miséria se revela ao público como um homem desprovido de bens e de amores. É um personagem popular. Popular, aqui, tem o sentido de comum, com problemas comuns à toda a espécie humana: busca o amor, a felicidade e, de preferência, sem fazer muito esforço. A personagem já entra na roda reclamando que foi abandonado pela mulher e que, por causa disso, irá *cair no trabalho*, para esquecer. Entra na sua ferraria (embaixo da escada), se joga no chão e dorme. Miséria é o arlequim, é o bobo da corte; seu humor popular conquista o público que, desde o início identifica-se com ele. Essa identificação é revertida em interações quando, no decorrer da história, o personagem enfrenta os demônios, fazendo-os de bobos.

Miséria é o anti-herói, é o único do espetáculo que não está na perna de pau, o que tem um duplo significado: se, por um lado, é o menor, parecendo sem força diante dos grandes e poderosos, por outro, tem mais malemolência, podendo passar por entre as brechas (e as dificuldades) com maior agilidade. Mesmo agindo errado em muitas situações, cai nas graças do público, que o defende e o compreende.



Deus e o Diabo em terra de Miséria - personagem Miséria
Foto: Alan Fonseca.

Com suas roupas rotas e remendadas, Miséria tem a sorte de encontrar, em seu caminho, dois seres divinos: São Pedro e Nosso Senhor que, percorrendo o mundo, com o burrinho, precisam de ajuda para concertar a ferradura do bicho que está mancando. Pela ajuda, Nosso Senhor concede a Miséria 3 pedidos. Arrependido por ter desperdiçado os pedidos, sem pedir fortuna e prazeres, Miséria faz um contrato com o diabo, que, em troca de 20 anos de fartura e diversões, poderá levar a sua alma. Passados vinte anos, Lúcifer, acompanhado de seus ajudantes, Sangarelo e Liliti, retornam para cobrar a dívida.

Nestes vinte anos, Miséria já não é mais um pé rapado; está muito bem vestido, viveu no luxo, experimentando todos os prazeres que pôde. E usará de toda sua esperteza para ludibriar o diabo, a fim de escapar das penas do inferno. Para isso usará os 3 poderes dados a ele no início da história, por Nosso Senhor.

Ao final do conto, proibido de entrar no céu (pois não pediu a vida eterna quando foram lhe ofertadas as graças), e também impedido de entrar no inferno, pois o Diabo não o quer mais lá, Miséria é obrigado a permanecer vagando pela terra.

Deus e o Diabo em terra de Miséria - Miséria prende Liliti na árvore
Foto: Site da Oigalê.

Dessa trama, decorrerá a interpretação sobre como a miséria se espalhou pelo mundo.

A Oigalê faz um teatro tradicional, todo construído dentro dos elementos da linguagem teatral, texto dramatúrgico, personagem, diálogos estruturados, e até mesmo marcações dentro do espaço da roda. Os elementos cenográficos foram sendo concebidos na medida em que a ideia do teatro de rua foi se estruturando como linguagem para o grupo.

Sobre este início, o diretor do grupo, Hamilton Leite, conta:

> *Começamos assim, uma caixa e uma escada. E até os atores falaram, "mas uma escada vai ser uma árvore"? Falei, cara, é um conto, é uma lenda, as pessoas tem que viajar na história. Se nós não acreditarmos que aquilo é uma árvore... ninguém vai. Vai precisar sempre procurar uma árvore na rua? É teatro, é a ferraria dele... Quando eu botei um guarda chuva todo verde... Aí as pessoas... É... Pode ser... Mas eu falei, o que interessa é ele acreditar que é uma árvore e todos vão acreditar, é a poética.*

Percebemos, na fala do diretor, as primeiras preocupações estéticas do teatro que irá se apropriar do espaço público. Neste aspecto, o diretor opta por trabalhar no âmbito da representação (escada/árvore) o que consolidou a estética do grupo que passa a usar objetos cenográficos para instaurar o espaço ficcional da fábula sem esconder a imagem concreta da cidade em seu entorno. Para contar uma história, tendo o texto como ponto de partida, é necessário criar recursos cênicos que tornem interessante ver e ouvir a encenação. Neste aspecto, o grupo é muito feliz, pois sua estética é colorida e cheia de volumes e planos (devido ao uso das pernas de pau) e caixas de madeira que, muitas vezes, servem de plataformas. Durante nossas observações do público, percebemos que a mensagem é bem recebida na roda e que as interações acontecem, em sua maioria, como palmas, risos e alguns comentários estimulados pela história que é contada, com muito humor e leveza. O espectador, que aqui chamaremos de B, nos fez o seguinte comentário:

> *Eu já tinha visto esse grupo antes, com esse mesmo espetáculo. Eu lembro por causa das pernas-de-pau, mas eu assisti de novo porque sempre tem uma coisa diferente, um comentário novo... Essa é a coisa que eu mais gosto nesse teatro de rua. Eu gosto das roupas, das pernas-de-*

> *-pau, não sei como esses artistas conseguem ficar aquele tempo todo em cima daquilo e ainda toca e dança? Mas o que eu mais gosto mesmo é quando eles colocam umas falas de política no meio da história. O personagem está falando uma coisa, aí, de repente, aparece um comentário, sobre o prefeito, ou o governador... As roubalheiras, ou alguma coisa que eles fizeram, eu me lavo de rir e eu percebo que o público gosta dessa coisa de misturar a história com o que acontece de verdade na vida. Dá vontade de falar também, de dizer alguma coisa... Tem gente que fala mesmo, faz uma piada em cima do que o artista falou e é uma gargalhada só.* (Depoimento enviado para pesquisadora em 07/04/2014)

O depoimento acima demonstra o domínio dos atores no jogo de improvisar pequenas *tiradas* em meio à história. Uma piada ou comentário jocoso sobre esta ou aquela figura pública sempre abre um espaço descontraído de interatividade com o espectador. A quebra, ou suspenção da fábula, como já dito antes, ao falar do ato comunicativo no teatro de rua, é uma provocação que redobra os pontos de atenção, unificando os espectadores de sujeitos individuais, para uma comunidade. Quando o artista em cena insere um comentário pela boca do personagem que é ficcional e o comentário é real, identificável pela roda de espectadores, dar-se-á uma comunicação direta, que coloca a todos na mesma sintonia, não pela unanimidade do que foi comentado, pois poderá haver vozes discordantes, mas na mesma sintonia, devido ao universo real do cotidiano que retorna àquelas pessoas pelo comentário, atualizado, dos acontecimentos diários. Enquanto a fábula e os diálogos travados em cena são do domínio do artista, ou seja, os espectadores não sabem o que virá a seguir, mas os artistas

sim, um comentário referente aos acontecimentos do dia a dia, como um comentário político ou esportivo, é comum a todos. Isto causa uma conexão imediata, que é do âmbito da performatividade, e é nestes momentos de quebra da linearidade e do domínio da fala que o público se sente ainda mais participante, não apenas como público (plateia), mas como *espect-ator*, partícipe do espetáculo. Este movimento interativo e circular de transição da emissão no jogo é fundamental para que o processo comunicacional se complete. O caso comentado no depoimento foi provocado pela iniciativa dos atores em cena, porém, estes comentários podem, também, vir de pessoas do público. Geralmente, no que se refere à Oigalê, pelo que pudemos observar, a interação é estimulada pelo personagem e/ou pela improvisação e estímulo do ator. Isto se deve ao fato de haver uma dramaturgia que, de certa forma, direciona e restringe uma interação maior fora do âmbito ficcional. Quando esta interação se dá, em geral, é motivada por estímulos emocionais desencadeados pela própria dramaturgia, como vimos no exemplo do Negrinho do Pastoreio. A identificação do espectador com o personagem e/ou a situação mostrada na cena torna-se o fator predominante de interação neste tipo de espetáculo. Outro fator que colabora para acionar este lugar de afeto é a musicalidade da cena.

Os espetáculos da Oigalê são muito musicais. Este é, sem dúvida, um estímulo a mais, um elemento comunicador complexo, que toca a emoção e a razão do espectador. A música é elemento que está presente em todas as obras produzidas pela companhia. Ela também faz parte importante do treinamento dos atores que se dedicam ao aprimoramento de sua capacidade musical, em encontros de estudo e treinamento semanal.

É comum pensar a música de forma separada do espetáculo teatral, isto porque, se pensarmos em termos de disciplina (área), de fato, teatro e música são campos diferentes e, portanto, separados entre si. Porém, essa separação é fruto de um pensamento cartesiano, alheio ao processo de criação teatral, que delimita fronteiras e limites funcionais para cada linguagem. Este pensamento reverbera na concepção da música aplicada ao teatro, geralmente executada por músicos dentro do espetáculo teatral. Os grupos de teatro de rua, em geral, têm buscado romper com esta separação, incorporando a música como intrinsecamente teatral, ou seja, a música indissociável do teatro, em outras palavras, a música como teatralidade. É certo, porém, que muitas tentativas, às vezes, se resumem ao desenvolvimento das habilidades como cantar, dançar e tocar um instrumento para a atuação do ator na cena, ignorando as infinitas possibilidades de relação entre a música e o jogo teatral (cruzamentos, associações, diálogos, interpenetração, interação, dentre muitas outras).

Essa predisposição em trabalhar a música como recurso cênico dramatúrgico no teatro de rua requer, dos artistas, o desenvolvimento de habilidades que normalmente não fazem parte da formação artística do ator nos cursos universitários e/ou técnicos, o que exige um investimento posterior para esta formação.

A música, nos espetáculos da Oigalê, não é um recurso cênico gratuito. Tem duas características principais: a primeira é a utilização da música como estratégia de convocação do público (cortejo, abertura de roda e/ou apresentação do grupo e do espetáculo); outro aspecto é que a música é parte integrante da dramaturgia dos espetáculos. Ou seja, apresenta sentimentos, situações, intenções, faz ligação de

uma cena para outra, integrando a dramaturgia por meio de uma narrativa musicada.

Neste sentido, o grupo buscou o conhecimento musical especializado para o treinamento dos atores. Esta busca levou o grupo até a pessoa de Simone Rasslan, professora, musicista, cantora e preparadora vocal para atores. Rasslan nos revelou, em entrevista, como se deu esse encontro:

> *A Oigalê apareceu na minha vida a partir dessa minha formação em canto. O teatro me chamou para o teatro por causa da voz. A preocupação do ator com a voz é muito forte. A preocupação do teatro com a voz do ator é como se a voz incluísse tudo o que se tem de música. É a voz a responsável pela música do ator, e a gente percebe que não é. A voz é mais um elemento musical que o ator tem em cena. Existe um buraco na formação do ator que é pensar esse conhecimento musical como mais um pra que o espetáculo, que é uma obra audiovisual, fique em pé.* (Entrevista concedida em março de 2014)

Nos espetáculos da Oigalê, os atores cantam e tocam instrumentos (gaita e instrumentos percussivos diversos). É uma opção do grupo não utilizar equipamentos de ampliação da voz e/ou dos instrumentos (microfones, caixas amplificadas, dentre outros), o que requer do elenco grande capacidade técnica para a execução musical ao vivo e no espaço aberto. Simone Rasslan é a responsável pela preparação vocal e musical do grupo. Sobre este trabalho, ela comenta:

> *Aprender a fazer música é aprender a ser musical. Pensar o corpo do ator como um espaço de processo de conhecimento para si mesmo. Então, não deixa de ser um treinamento, mas é uma pedagogia também, porque, ele-*

> *mentos da música, do conhecimento musical, aparecem em determinados momentos de trilha, tem que abrir um vocal, é um intervalo de tônicas, dominantes, subdominantes... Então, tem um conhecimento musical aí, técnico da música.* (Entrevista concedida em março de 2014)

Em outras palavras, o aprendizado musical requer certo nível de conhecimento técnico, como a divisão das vozes em diferentes tônicas. Esse conhecimento somente será alcançado em um processo contínuo de trabalho musical, independente do espetáculo, ou seja, mesmo que não haja apresentações ou produção de espetáculo naquele momento, o treinamento musical não pode parar. No processo criativo do teatro, a musicalidade, a corporeidade e a teatralidade são inseparáveis. Juntos, estes elementos comporão a encenação a serviço da significação. Sobre o processo criativo da musicalidade, na Oigalê, Simone Rasslan nos conta:

> *O processo criativo muda de acordo com o espetáculo. Na Oigalê, a criação musical é um processo muito direto na criação com o grupo, ali. Às vezes, um exercício de dinâmica, de jogo musical, aparece uma música, num bate pé, num bate mão, num estalar de dedos, numa brincadeira de improviso vocal com o corpo, aparece a música. Tem mesmo de jogo pedagógico com a criação. O jogo é a criação. Quando há esse encontro, quando a gente chega num produto que é do brinquedo, é do improviso e virou um produto, a gente chega junto nisso... Não sou eu que tenho um olhar... E digo e tal... É junto.*

Nesta fala, podemos perceber que o grupo não treina apenas a execução musical, mas desenvolve um aprendizado que possibilite, dentro dos processos criativos da companhia,

desenvolver o aspecto musical, não de forma estanque, de modo a conceber uma cena onde a música não seja apenas um assessório, mas parte integrante da teatralidade.

No teatro de rua, a musicalidade está presente, de uma forma ou de outra, na maioria das propostas cênicas dos grupos. Mas, muitas vezes, esta atende apenas aos aspectos clássicos de embelezamento da cena, tornando-a dinâmica e agradável ou, dependendo da qualidade de sua execução, barulhenta e dispersa. A musicalidade, no teatro de rua, é também um elemento sonoro a mais, no espaço polifônico da cidade. Trazer a musicalidade de forma harmônica, nesses espaços, requer certa destreza e habilidade na criação e também na execução. Sobre a execução da música no espaço público, Simone Rasslan diz:

> *É bem diferente fazer música para o teatro de rua. O teatro de rua, eu aprendi com a Oigalê, a começar pela técnica vocal, a produção vocal do teatro de rua é muito diferente, da produção pra sala. Na música do teatro de rua, eu preciso ter instrumentos bem específicos, que tenham projeção. Não posso usar um violão, não soa, não tem projeção, é um instrumento pequenininho pra sala. Eu não posso pôr uma flautinha doce, sozinha, tocando, não tem projeção. Tem que saber escolher instrumentos pra rua. Na música de rua, eu tenho que pensar em gráficos, ela não pode ser plana, ela tem que ter gráficos. Na rua, eu preciso de extremos. Na projeção de voz, a técnica que eu uso pro teatro de rua, é a técnica alemã; pra sala, eu posso usar a italiana, mas não dá pra usar a italiana pra rua, porque ela é leve, e na rua eu preciso de força vocal.*

A técnica alemã à qual se refere a entrevistada é uma técnica vocal das chamadas escolas germânicas. Nela, é dada acentuada importância aos músculos das costas para a respiração no canto, por considerá-los os músculos mais fortes que ligam o diafragma à caixa torácica, situada na parte interna das costas (Oiticica, 1992). Pela fala acima, podemos confirmar o grau de dificuldade que é a projeção da voz no espaço aberto. Há a dificuldade interna, que é o desempenho coletivo dos artistas, no espetáculo, e há uma dificuldade acrescida pelo espaço da rua. O ator da rua tem que ser também um ator polifônico[13], ou seja, capaz de interagir com diferentes linguagens, multifacetadas em diferentes estéticas e discursos. Afinal, a música carrega em si uma dramaticidade, que complementa, amplia ou sublinha a ação, para além do discurso verbal, pois o espetáculo é audiovisual. Portanto, a música também é o elemento que instaura o clima do momento no espetáculo, envolvendo o espectador.

Segue, abaixo, a sequência de entradas musicais do espetáculo, conforme a texto dramatúrgico de *Deus e o diabo na terra de miséria*:

A abertura da peça é feita com uma composição que apresenta a fábula que será desenvolvida:

> Encontraram com Miséria o bom Deus e Satanás;
> Foi um dia e nada mais, mas foi côsa muito séria;
> Não tratava de pilhéria a honrosa companhia.
> Na modesta ferraria, que lhe garantia a féria,
> recebeu nosso Miséria de milagre e simpatia.
> É Deus e o Diabo na Terra de Miséria.
> É Deus e o Diabo na Terra de Miséria.

> Diabo e Deus de garantia, correu mundo e achou pouco;
> Viu o são e viu o louco. Viveu tudo o que queria;
> Foi então que, um belo dia, lhe chamou a traiçoeira;
>
> Tava morto e, sem bobeira, soube bem pra onde ia:
> Ver Jesus e ver Maria. Então veio a rasteira;
> Que no céu, São Pedro disse que não ia entrar nem morto;
> Que era pior que o anjo torto. Que era o rei da vigarice;.
> Que descesse, não subisse. Que provasse da desgraça;
> Ele, como quem fracassa, que beleza se sumisse;
> Desceu lá pra onde visse desespero e fumaça;
> Satanás não deu morada e Miséria se mandou;
> Nunca mais se sossegou, nem viu fim na sua jornada;
> Desde então qualquer estrada tem Miséria e tem Pobreza;
> É a única certeza dessa história aqui contada.

A letra da música é, de certa forma, um resumo da história que será apresentada. Ela antecipa ao público os personagens e a situação, o contexto da história. Além do aspecto dramatúrgico, a música cumpre também um papel pedagógico, em que o espectador é preparado. Cria-se uma expectativa para o que virá a seguir. É após a execução desta música que se inicia o texto falado, ou seja, a primeira cena da peça com a personagem contadora de causo que é, na verdade, uma narradora que, por meio de quadrinhas, narra os fatos que vão se concretizando com a entrada dos atores (outros personagens). A música é executada pelos atores como trupe (artistas) que, na sequência da encenação, caracterizam-se como personagens, incluindo, sobre a roupa-base, adereços e/ou elementos que ajudam a definir suas funções:

---

[13] O ator polifônico é aquele que, tendo incorporado os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, apropriar-se deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens (Maletta 2005, p. 53).

Cena III:
E corre o mundo Miséria;
Só no bom e no melhor;
Perfumado de baralho;
E as morena ao seu redor;
Namorava com as guria;
Não interessava a idade;
Gostava era das filha;
De alguma autoridade;
E corre o mundo Miséria;
Só no bom e no melhor;
Perfumado de baralho;
E as morena ao seu redor;
Na carreira e no baralho,
Ele ganhava de costume;
Quebrou seis prefeituras;
Três estados e um curtume.

Aqui, a música tem a função de sintetizar a ação que não é representada em cena, assumindo a função narrativa do coro. O fato é que Miséria corre o mundo para viver todas as emoções possíveis, antes de ser levado pela morte, como foi combinado:

Cena IV:
E corre o mundo Miséria;
Só no bom e no melhor;
Perfumado de baralho;
E as morena ao seu redor;
Pra dança, só roupa nova;
Pra morá, hotel de luxo;
Não tinha baile ruim
Que cansasse este gaúcho

As peripécias de Miséria são sublinhadas pela letra da música que exalta suas aventuras. Neste aspecto, a música é incorporada também como reforço à dramaturgia falada, por meio da repetição de pequenas quadrinhas que rompem a narrativa falada na sequência do texto, abrindo cada cena com uma intervenção musical, quando o personagem é exaltado com seus feitos.

A musicalidade do espetáculo teatral não se resume ao aspecto da boa execução da música, mas a toda a materialização da cena: o visto e o não mostrado, também todo tipo de produção sonora, o que inclui as falas, tons e inflexões. A música é muito eficiente em instaurar a atmosfera da cena. Logo, a musicalidade, seja na forma de trilha (música tema) ou na forma de sonoplastia (sons de preenchimento e acentuação), ela (a música) dá o tom, prolonga um momento, ou dá à cena um ponto final.

O espetáculo, que começa com música, também finaliza com a música, ocorrendo o desfecho depois que a moral da fábula é proclamada pela contadora de causos.

A última cena da peça propõe um diálogo todo musicado, com referência na trova[14], em que os personagens Miséria e São Pedro se enfrentam, apresentando seus argumentos, em uma disputa musicada. Essa cena tende a provocar muitos risos e participação do público que, de certa forma, toma partido de um ou do outro. Em geral, o público fica a favor de Miséria.

---

[14] A trova, tecnicamente falando, é uma poesia formada por uma única estrofe (poesia monostrófica), com sete sílabas métricas ou poéticas (redondilha maior), que devem oferecer ao leitor o significado completo da mensagem a ser transmitida. Para além de uma definição técnica, a trova é também uma disputa de ideia e de argumentação entre trovadores que põem em confronto suas habilidades musicais e de rima, que faz parte da cultura da tradição gaúcha, sempre improvisada.

MISÉRIA	SÃO PEDRO
Agora deixei o corpo E os bicho vão me cumê Tô morto, pobre e cansado Preciso me refazê Vou pedir pro tal São Pedro Se no céu dá pra eu vivê.	Se no céu dá pra eu vivê Miséria, cara de pau, Tu não vale o que tu come, É bem burro este animal. Tu negou o Paraíso E agora vai se dá mal.
E agora vai se dá mal, Me respeita e vê se para. Não pense, sua santidade, Que eu não quebro a tua cara. Mas Jesus não quer vingança, Que é ferida que não sara	Que é ferida que não sara, Ele agora tá bonzinho. Te oferecemos três graças O céu, tu negou sozinho, Tu já fez a tua escolha, Vai seguir o teu caminho
Só me restou o inferno Não guento mais falatório. E dos males, o pior. Não me quis o purgatório Vou tê que morá com o diabo, Trabalhá num escritório.	Entram Lucifer, Srta. Liliti (morte) e juntam-se a São Pedro. Lúcifer: Trabalhá num escritório, Tu tá é de gozação. O inferno ainda funciona, Eu tenho reputação. Não sei com quem tu tem parte, Aqui tu não entra não.
Aqui tu não entra, não Va de retro, seu chifrudo. Vai, cuida da diabinha, Que essas guampa já diz tudo. Vou indo embora do inferno Para não te enchê de cascudo.	Lúcifer, Srta. Liliti e São Pedro: Pra não te enchê de cascudo, Tu não tem pra onde ir. Vai vagando pelo mundo, Que eu já vou me despedir. Ninguém mais te quer, Miséria, Vou de novo repetir.

Cena VII - Trova

A música cantada nos espetáculos da Oigalê reforça a estética tradicional que é ponto de partida de suas encenações e pesquisa, pois são criadas e postas em cena, dentro deste universo gaúcho que o grupo traz como referência, sublinhando o que visualmente já se apresenta. Os instrumentos utilizados, além das funções específicas de projeção no espaço aberto, como revelou Simone Rasslan, também fazem parte deste imaginário gauchesco e popular, que é muito bem encarnado pelo teatro de rua: a gaita, a caixa rústica e todos os instrumentos percussivos, como o agogô, dentre outros, encontram-se neste lugar da tradição, comunicando aos espectadores que é coisa nossa, de nossa história, acionando, desde algum lugar distante do nosso imaginário, algo que se identifica como familiar.

É importante lembrar que estamos falando da música cantada, mais especificamente. Porém, quando nos referimos à musicalidade no teatro, isso inclui, além da música instrumental ou cantada, o ritmo da cena, do corpo no tempo, das sonoridades provocadas, da atmosfera, dos silêncios, todos os aspectos audíveis e inaudíveis que determinam a musicalidade da cena. A música é potencialmente fonte de interação com o público, além de, como já citado, ter uma função complementar na dramaturgia do grupo.

Grupo Oigalê: análise do espetáculo *O baile dos Anastácio*

O baile dos Anastácio é produzido a partir de uma pesquisa dos costumes das regiões de fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina e o Uruguai. O grupo pôde, durante cerca de três meses, visitar estas regiões, interagindo com as pessoas e mapeando histórias, causos e costumes da região do pampa. A finalização da pesquisa resultou na criação do espetáculo *O baile dos Anastácio*.

O foco central da narrativa de *O baile dos Anastácio* é o desejo do rio-grandense Anastácio e sua esposa Minuana, que querem casar a filha, Maria Pampiana, e buscam um pretendente cujos dotes impulsionem os negócios da família. O texto é, na verdade, uma parábola sobre a devastação ambiental e os jogos de interesses em torno da terra. O espetáculo utiliza, como metáfora, o casamento arranjado, que ignora o desejo da mulher. Pampiana é, então, disputada por vários pretendentes que querem tomar posse de seu corpo e de seu destino. A questão da terra é pano de fundo de toda a história e toda a ação se passa em meio à festança oferecida para apresentar a moça e conhecer os pretendentes. Um baile repleto de música, encontros, desencontros, *peleias*, danças, de forma divertida, dinâmica e bem-humorada.

Como já é prática do grupo, a arrumação do espaço faz parte da chegada e do primeiro contato dos artistas com os espectadores e com o próprio espaço. A peça inicia também com a execução de uma música que já apresenta o grupo e a história que será contada naquele espetáculo, atraindo os olhares dos passantes e aos poucos formando a roda.

O teatro de rua, que é desenvolvido a partir de uma dramaturgia e que, portanto, tem uma história para contar, mesmo que esta não seja posta em cena de forma linear, mas está lá, tem um começo, um meio e um fim, requer dos espectadores um foco de atenção mais direto: é o que o Goffman (2010) chama de interação focada, ou seja, o foco de atenção está totalmente voltado para o centro dos acontecimentos.

O baile dos Anastácio - Oigalê
Foto: Vera Perenza.

Neste aspecto, a formação em roda ajuda na comunicação, sobretudo, a verbal. As interações se dão mais em relação ao personagem e ao que é dito ou feito em cena, do que com o espaço, já que, no que se refere ao espaço, no caso da Oigalê, não há grandes movimentações, muito menos transferências e/ou grandes apropriações espaciais. O espaço da roda permanece o mesmo ambiente que é o lugar determinado pela fábula. Não há apropriação do espaço físico de forma significativa. Logo, o jogo interacional fica muito presente na relação do ator com o espectador. O ator Paulo Brasil comenta:

> *No teatro de rua, o essencial é a comunhão. Tu não podes, como no teatro de sala, tu expor uma ideia e as pessoas que estão ali te assistindo no conforto e elas podem esperar até o final o que tu quer dizer. O teatro de rua não tem muito isso e nem tem essa vontade eu acho... A intenção do artista de rua, quando está na rua, é a comunhão. Ele não está dando uma lição, porque, no final, ele vai te dar a grande estória... Isso não existe... A gente tá ali pra jogar, pra brincar, pra can-*

> *tar, pra improvisar... Na rua, não me surpreende quando jogam comigo. Me surpreende, quando não jogam. Porque se tu sorrir pra pessoa, a pessoa te sorri...* (Entrevista concedida em setembro de 2014)

Na fala do ator, fica claro que a intenção é fazer com que se instaure um momento de interatividade. E, no caso da Oigalê, todos os recursos cênicos possíveis são usados para permitir que o elenco esteja preparado para esse jogo. As técnicas são treinadas em sala de ensaio e postas à prova no espaço aberto. Paulo Brasil diz:

> *Lógico que existem coisas que surgem, é alguém que se manifesta, sem tu dá o foco, é um cachorro que surge... Mas, ai, tu tá na rua, tu tá num outro estágio desde o início. Desde que tu te coloca na rua, tu já tá num personagem, então tu já está pronto pra, se cair a escada, tu segurar, se entrar um cachorro, tu pegar, tu tá num estado de improvisação. Tu não sabe o que vai acontecer, mas tu está pronto pra tudo. O teu corpo tem que estar pronto pra tudo.*

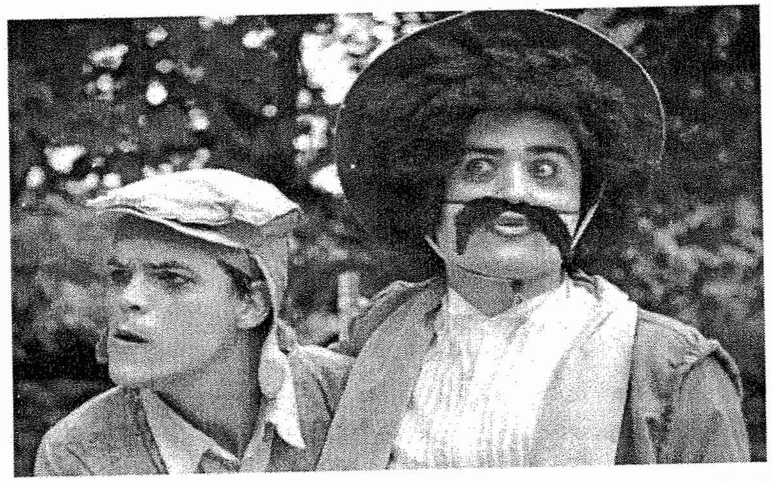
Este estado de prontidão de que fala o ator é, na verdade, o aspecto performativo do teatro de rua. Estar no espaço público provoca este estado de atenção constante, pois isolar-se dentro da redoma ficcional do personagem e/ou esconder-se por detrás de uma quarta parede imaginária não contribui para a interatividade, o que, no caso do teatro de rua, seria mortal. Outro aspecto interessante da fala do ator, é que ele reconhece a perda de controle sobre as relações estabelecidas durante o ato teatral, ou seja, há uma interação que é proposta pelo jogo da cena, uma proposição que surge do ator/encenação, em direção ao espectador e

que, em geral, este jogo interativo é aceito ou retribuído. Porém, há momentos em que o espectador é quem intervém na cena, colocando o ator no papel de receptor. Essa inversão de emissão, esse intercâmbio dentro do processo comunicacional no teatro de rua se dá *in loco*, durante os acontecimentos da encenação, e mais de uma vez, podendo, inclusive, mudar a cena, intervindo diretamente no que é mostrado naquele momento. Dubatti (2007) se refere a este fato quando diz que o espectador, sua presença e sua intervenção, tem o poder de transformar a mensagem. Essa modificação da mensagem pode ser feita por intervenção direta (interferindo no espetáculo, no momento do convívio), como também de forma indireta (após o convívio), quando o espectador completa a mensagem transmitida, dando-lhe um caráter pessoal, de acordo com o seu universo de vida, político, social e cultural (Goffman 2010). São as explicações e/ou justificativas para o que se vê e o que se ouve. São as interpretações e/ou entendimentos do público, manifestados livremente sobre o que foi compartilhado. É, na verdade, a autonomia criativa do espectador que, neste aspecto, é coautor do espetáculo.

Na intervenção direta, quando o público muda a cena, ele muda também o foco de atenção dos atores, que precisam se readaptar à nova emissão e ao contexto da mensagem dessa nova emissão. Muda ainda o foco de atenção dos espectadores, que percebem que a cena se alterou, por meio da intervenção de um terceiro, que passa agora à posição privilegiada de emissor. Instaura-se uma tensão compartilhada por todos, sobretudo pelos espectadores que, de certa forma, ajudam a escrever uma nova cena. Vejamos o exemplo vivido pelo ator Paulo Roberto Farias, o intérprete do personagem Patrão no espetáculo *O baile dos Anastácio*:

> *O meu personagem é o Patrão e tem o personagem Zé Joça, criado que é tratado como cachorro. Um dia, eu estava expulsando o personagem de cena, e apareceu um cachorro bem no meio da roda... Se planta bem no meio, e o público querendo saber como é que os atores irão se virar... Aí, imediatamente eu tive que adaptar e mandei o cachorro "xispa" daqui e leva seu parente junto, tá atrapalhando aqui! Então, a gente tem sempre que se adaptar. Em Sorocaba, teve um dia que a gente teve que apresentar na frente de uma igreja e tinha um grupo de bêbados e era muito engraçado, o público quase ficava mais atento a reação dos bêbados do que com os atores. Não foi numa cena minha, foi numa cena do Hamilton, que ele estava apontando um facão para o personagem do Gian, daí os bêbados se meteram no meio e foi muito engraçado, se atirando no chão como se tivessem sido atingidos pelo facão: o público adora, é muito incrível como o público adora esses momentos.*

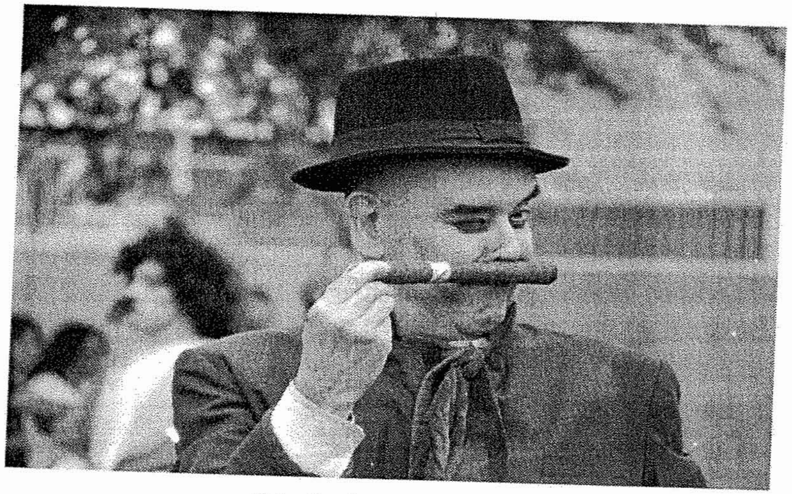
Bêbados e cachorros são comuns em qualquer roda de rua, e as intervenções de bêbados e/ou moradores de rua chamam muito a atenção do público que, em geral, não percebe essas pessoas pelas ruas ou, e se as percebe, não lhes dá nenhuma atenção. Logo, quando estes sujeitos conseguem a atenção do público, seja por meio de risos ou palmas, é para eles um momento de empoderamento quando se sentem inseridos em alguma coisa. Na prática, esse sentimento de reconhecimento e de valorização se converte em participações insistentes, o que, para os atores, pode vir a ser um problema, se estes não estiverem aptos para interagir sem perder o controle da situação.



O baile dos Anastácio - Paulo Brasil à esquerda como Zé Joça e Paulo Farias à direita como Patrão

Foto: Site de Oigalê.

Em *O baile dos Anastácio*, o que mais chama a atenção do público são os personagens dos pretendentes a noivo de Pampiana. Estes personagens, que são passageiros, chegam de surpresa e desaparecem em meio ao povo da roda, mas chamam a atenção dos espectadores e cumprem a função de renovar o foco de atenção, pois sempre que aparece um novo personagem, há uma nova expectativa.



O baile dos Anastácio –
Hamilton Leite interpretando o personagem Arrozeiro
Foto: Site de Oigalê.

Os pretendentes são, na metáfora apresentada, a representação dos poderes financeiro, político e de repressão, vigentes na sociedade. Logo, o primeiro pretendente, Octávio, representa a exploração imobiliária, um olhar urbano sobre a posse e exploração da terra (representada pela personagem Pampiana). Arrozeiro (foto acima) é o pretendente que representa a exploração rural, é o agronegócio. Vejamos, abaixo, um pequeno texto do personagem, quando se apresenta aos pais da noiva:

> ARROZEIRO: *Poesia é a beleza que ouço: arroz na mesa, dinheiro no bolso! Pampa é do boi? Pampa é da ovelha? Isso é dos tempos antigos. Abram bem as orelhas, tempo moderno é comigo! Pampa é do agronegócio!* (Cena 06, p. 20)

Podemos verificar que, na literatura, a parábola é clara e as falas dos personagens são constituídas para que não fiquem dúvidas ao espectador sobre o aspecto crítico-político

por trás da cena, que é o tema do espetáculo, neste caso, a questão da posse e exploração da terra. O grupo Oigalê trabalha o teatro no campo da representação, o que, dentro da proposta cênica que utilizam, para se comunicar, funciona muito bem com o público espectador. Isto pode ser percebido nas entrevistas e nas manifestações interativas que presenciamos no campo da identificação. Vejamos algumas falas, em depoimentos recebidos durante nossa pesquisa sobre este espetáculo. Ao depoente que segue, chamaremos C. Seu depoimento foi enviado via *e-mail*, em agosto de 2014:

> *Eu não tive nenhuma dificuldade de entender a história, apesar de que eu acho que a história que eles contam é só uma desculpa pra falar da política, da cidade... Foi o que me pareceu. Quando entra aquele que parece um brigadiano, fica evidente isso. Nos outros personagens também, mas o brigadiano é bem real, parece que é de verdade, eu até pensei que ele ia acabar mesmo com a apresentação, no início. Depois eu vi que era o ator e achei engraçado. O personagem ficou bem real, como eles costumam mesmo falar e proibir as pessoas de estar nos lugares. Falar dessas coisas de forma divertida é muito bom, faz a pessoa pensar sobre as coisas sem se dar conta de que está refletindo, porque é engraçado também.*

Sobre a cena comentada no depoimento transcrito acima, o fato ocorre no meio do espetáculo. Logo no início, a cena é invadida abruptamente por um fiscal da prefeitura. Vestido com uma roupa que sugere um tipo militar, ele ameaça acabar com o espetáculo ali, porque os artistas (e ao mesmo tempo personagens) não têm autorização. Por alguns segundos, paira no ar a possibilidade de que o embargo seja real, impressão que é logo desconstruída pelas falas e representação dos atores na encenação. Instaura-se, mesmo que brevemente, um momento de tensão, que logo se transforma em diversão, ao se constatar a fusão de dois universos, um possível (real) e um inexistente, porém reconhecível (ficcional).

No depoimento acima, podemos perceber a comunicação teatral que, por meio da poética, faz-se entender ao espectador que, ainda assim, tem a liberdade de interpretação desta mensagem. Sobre esta relação de troca comunicacional, que combina vida e ficção (inter-relações), no âmbito do teatro, Dubatti (2007, p. 181) expressa:

> Así como señalamos que en Occidente la distinción entre vida y poesia parte de una diferenciación de ambos términos, recordemos que tambíen entre ellos se estabelecen (especialmente a partir de las vanguardias, aunque hay numerosas expresiones en siglos anteriores) campos de desdelimitación y liminalidad, cruces, superposiciones e inserciones. Llamamos *poéticas de tensión ontológica* a las relaciones entre *vida y poiesis* en el acontecimiento teatral y a las relaciones entre teatro y otras artes en el acontecimiento teatral.

Para o autor, estas poéticas de tensão ontológica, que ocorrem nas interpelações entre vida e poiésis, podem ser identificadas em, pelo menos, quatro formas básicas de combinações: a) separação; b) (des)delimitação; c) justaposição; d) inclusão ou inserção. Cada um destes aspectos remete a uma forma de inter-relacionar o teatro a outras artes e/ou o teatro e a vida cotidiana. A separação é quando claramente os limites da fronteira do teatro estão postos, ou seja, a vida (A) e a poesia (B) estão objetivamente separadas. No que o autor chama de *(des)delimitação*, a vida (A) e a poesia (B) têm uma zona de superposição, fusão com a comunidade, de forma transversal (C), que torna impossível distinguir uma da outra,

criando uma outra realidade e, assim, gerando um território compartilhado por ambas (C=A ou B; C=A+B); a justaposição se dá quando há trocas sucessivas das zonas compartilhadas em combinações alternadas (A, B, C; A, C, B) e, por último, a inclusão ou inserção acontece quando a vida, por exemplo, um acontecimento da teatralidade social (A), inclui como inserção um acontecimento de poiésis (A inclui B); a poiésis, por exemplo, um acontecimento da teatralidade poética, inclui, por inserção, um acontecimento vital, ou seja, da teatralidade social (B inclui A). Segundo o autor, as combinações podem multiplicar-se entre si, gerando muitas outras variantes (Dubatti 2007). O pesquisador busca entender as fronteiras do fenômeno teatral que, na contemporaneidade, comportam trânsitos entre a vida social, como também o alargamento das fronteiras entre outras artes. Entretanto, Dubatti propõe essas categorizações para, de fato, delimitar até onde vai o fenômeno teatral, ainda que com todos os seus possíveis hibridismos. No caso do teatro de rua, podemos identificar essas inter-relações, de que fala o autor, tanto na estética da cena em si, quanto nas relações comunicacionais, que são apropriadas pelos diferentes expectores, na recepção do acontecimento e, vice-versa, pois, da mesma forma, há as intervenções que são apropriadas pela cena, a partir das intervenções do público, como mostrado ao longo deste capítulo.

No espetáculo de tradição popular, que sugere a festa e a troca comunitária (roda) de expectação, as apropriações se realizam ao longo do acontecimento e consolidam-se para o espectador que é sujeito desta experiência, perdurando tempos depois do acontecimento.

O baile dos Anastácio é um espetáculo que estimula muito a participação do público, que é chamado a entrar ou interagir em algumas cenas. Há um momento de grande confusão quando algumas pessoas (homens) são tocadas fisicamente, pelas atrizes que interpretam duas mulheres loucas pra casar e que buscam um homem a qualquer preço. O anúncio de que o marido será escolhido ali já gera um tumulto entre o público, risos, brincadeiras; tem sempre alguém que aponta uma pessoa, dentre outras pequenas ações interativas. As moças escolhem alguém da roda, às vezes empurrado por um ator do grupo, propositalmente, para provocar os risos, fruto do casamento contra a vontade do sujeito que, depois de levado para detrás da carroça/cenário, retorna com as roupas bagunçadas e todo beijado, com marcas de batom pelo rosto, o que também gera manifestações jocosas do público, diante da imagem do outro.

No espetáculo, toda a história se passa durante uma grande festa. Portanto, há muitos estímulos à interação para com os espectadores, que riem e aplaudem várias vezes durante o espetáculo. Depois de muita música, danças e bebidas, há o desfecho com o grito de liberdade de Pampiana. Vejamos o diálogo entre Pampiana e a mãe Minuana, quando a jovem se recusa a casar com os pretendentes:

> PAMPIANA - *Não. Me caso quando escutar meu coração. Não vou ficar de mão em mão, prometida e dada em uso a quem não me tem amor, só ambição! Querem a posse e o direito, querem o mando e o leito, querem desfrutar e explorar sem o mínimo respeito por mim!*
>
> MINUANA (AUTORITÁRIA) - *Você vai casar com quem...*
>
> PAMPIANA (CORTANDO COM AUTORIDADE) *Com quem eu quiser! Não quero sobre mim homens cegos que olham, com desejo enviesado e torto, as planícies e coxilhas de meu corpo e não se importam se os rios do meu coração choram e secam. Sou pampa, Pampiana, sou terra antiga que ainda sonha os melhores frutos, os melhores homens!* (Pampiana dança se despedaçando e depois sai correndo).

Este é, na verdade, o momento mais dramático do espetáculo, em que a atriz fica no foco da cena e se rebela contra os desmandos da família, declarando não pertencer a ninguém.

O baile dos Anastácio - Cena final de Pampiana[15]
Foto: Michelle Cabral.

Vejamos um depoimento sobre esta cena, enviado por *e-mail*, para nossa pesquisa, pela espectadora que identificaremos pela letra D:

> *Eu gostei muito do espetáculo. Eu sou de Lajes e, na minha cidade, não tem apresentações em praça pública... O melhor momento, pra mim, foi a cena da Pampiana, quando ela se rebela e ddiz "aquele texto foi muito lindo".*

---

[15] Redenção, novembro de 2015.

> *Ela é a mulher e ao mesmo tempo ela é a terra, o pampa, não somente um pedaço de terra, literalmente, mas o que significa essa terra para nós do Rio Grande, todas as lutas... Eu, que sou mulher, me identifiquei com o personagem, que é quase uma coisa, um objeto que todos querem dominar. No final, eu entendi a relação com a nossa história também... Fiquei arrepiada.* (Depoimento enviado em maio de 2014)

Depois desta cena, a peça caminha para o fim. Ainda ocorre uma fala do Narrador, o índio Charrua, em referência a Pampiana:

> CHARRUA - *Diz que foi assim que a festa acabou. Uns dizem que Pampiana sumiu, outros que foi atrás do impossível. O que nós, mortos antigos do Pampa sabemos e que só o ser humano pode conceber, é que o impossível não passa de sonho... até acontecer.* (Inicia a música, Gil grita "Vamos embora pessoal". Todos em circulo, como no início, vão cantando e se despedindo).

A identificação é um forte motivador de interação e, no âmbito da experiência, é pela identificação com um personagem e/ou uma situação exposta que o espectador se sente parte do processo comunicacional. Este processo comunicativo, pela identificação, é mais comumente encontrado nas experiências com o teatro de tradição popular, pelo fato de haver um fio condutor, uma linha de ação que apresenta um personagem ou uma história e que, a partir delas, o espectador faz suas conexões. Entretanto, a identificação não é percebida apenas neste tipo de estética ou dramaturgia. Em um teatro mais performático, ou de

invasão, também encontramos relações comunicacionais concretizadas a partir da identificação, como veremos, nas análises do grupo Teatro de Operações.

Faremos, agora, uma breve abordagem da musicalização do espetáculo *O baile dos Anastácio*, apresentando as letras das músicas que intermeiam a dramaturgia do espetáculo.

> Música de abertura: "Tema dos mortos"
>
> Sou de muito tempo / Sou desse lugar / Tenho muita história pra contar (Oigalê)
> Trago meus lamento / E o que festejar / Vivo da memória popular (Oigalê)
> Morro no silêncio/ De quem me esqueceu / Nasço cada dia que relembro quem sou eu
> Morre quem esquece de viver / Tá na cova quem tem medo de viver
> E quem deixa o amor amortecer / Tá na cova e esqueceram de avisar
> O meu passatempo / É imaginar / Onde essa estrada vai nos levar
> Já não me atormento / Se o mundo acabar / Morto não tem conta pra pagar
> Voo com o vento/Vou pra onde eu quiser/ Cuido dos vivente e das china que tem fé
> Morre quem esquece de viver / Tá na cova quem tem medo de viver
> E quem deixa o amor amortecer / Tá na cova e esqueceram de avisar

A letra da música faz alusão aos personagens dessa história que estão mortos. São figuras de um passado que renascem para contar, vivendo, pela memória da história contada. Por isso, a letra da música faz alusão a este estado de morte, de um passado que retorna. Contudo, para o público que assiste ao espetáculo e não teve acesso à dramaturgia na qual este fato, de que as personagens estão mortas, é determinado, não há como perceber tal fato pela encenação. Nada na caracterização dos personagens, nem mesmo em suas falas, deixa claro este detalhe, o que não interfere no acompanhamento da história. De certa forma, compreende-se a fugacidade dos personagens, mais pelo fato destas serem narradas como um acontecimento passado, do que pelo fato propriamente dito. Neste aspecto, a música funciona mais como um chamativo para a abertura do espetáculo do que como complemento da dramaturgia, haja vista que ouvir a música, pela primeira vez, não é o suficiente para a captação de todos os detalhes. Apesar disso, a intenção do grupo é mesmo de repassar as informações prévias sobre o que será apresentado, ou seja, a música como apresentação e complemento da dramaturgia textual:

> Cena 2 – O baile e o primeiro pretendente:
>
> Vou contar-lhes de um baile / Na casa de um tal de Anastácio
> Tinha trago por lá / E churrasco pra se lambuzar
> O sonho do véio / Era ver sua filha casar
> Vesti meu melhor chiripá / E corri pra me candidatar (Lererê)
> Coisa linda, a Pampiana / Uma prenda pra se apaixonar
> Mas qualquer pretendente, pra isso / Tem que ter na guaiaca dólar

> Ah, se o meu pala falasse / Não teria hora pra findar
> Que baile comprido / 30 dias de som sem parar
> No sereno / som de sino / uns foguete / e uns girino...asi es la vida!
> (palmas com Lererê).

A melodia desta canção é bem animada e cumpre uma dupla função na história. Além de ser a música do baile que se inicia, narra ao mesmo tempo os motivos da festa, cumprindo a função dramatúrgica de narrativa musical. Logo ao final da música, o primeiro pretendente (Octávio) da jovem Pampiana, que na encenação já se encontra na festa a bailar, apresenta-se como candidato a marido. Ao final da cena, um novo trecho musical é realizado:

> Música: "Dilema de Pampiana"
>
> Vivendo a esperar, Maria Pampiana
> Alguém que vai chegar, Maria Pampiana
> Se vou me apaixonar, Maria Pampiana
> Não sei se vou casar, Maria Pampiana... Maria Pampiana.

A música é executada de forma a acompanhar a evolução dramática da atriz que representa a personagem Pampiana. É um momento em que a personagem demonstra toda sua angústia em relação ao casamento obrigatório, a falta de liberdade e de autonomia. Pampiana não tem forças para reagir às imposições de seus pais e donos. Pampiana/propriedade passará das mãos de seus pais/proprietários para as mãos do marido/proprietário, seu novo dono. A metáfora é construída de forma a envolver o público nos dilemas do personagem e a música é determinante para instaurar o clima desse momento. Trata-se de um pequeno trecho de transição entre uma cena e outra, porém dá grande contribuição para amarrar a passagem das cenas, de forma lírica e emocionante. Instaurar os momentos dramáticos em meio ao tempo da comédia é sempre um desafio, e a música, por sua ação psicofísica sobre o aspecto cognitivo do espectador, quando bem executada, é um recurso muito eficiente.

Cena 10 - Final e despedida
Música: "Embora"

Eu vou me embora, eu vou pra onde eu não conheci
Eu vou me embora, eu vou me embora, aqui não fico, não
Eu vou me embora, eu vou pra terra onde não nasci
Eu vou me embora a procurar talvez outro rincão
Mas se um dia o fulano e o beltrano e o sicrano

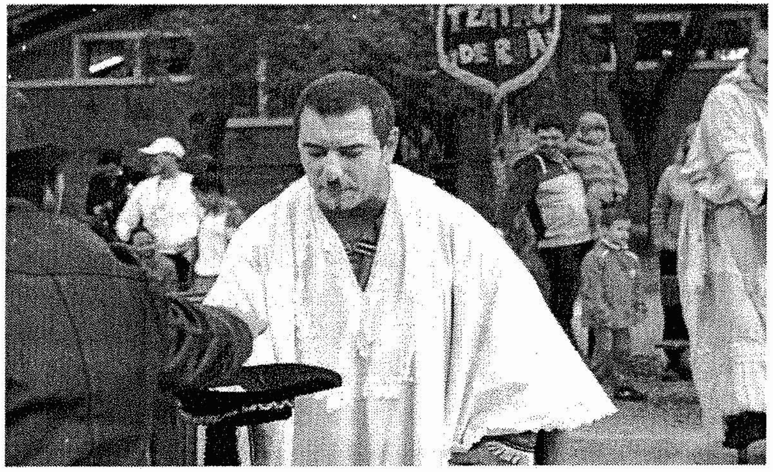
Tem um plano que tudo vai melhorar
E de repente, o céu se abre por inteiro
E de lá chove dinheiro, tô cansado de esperar
Mas se um dia o futuro fica incerto
E eu acerto no aperto que vou embora daqui
E de repente, o plano era um engano
E eu entro pelo cano e tá difícil de sair

A música de saída é executada para dar vazão ao final da história, como já é padrão no grupo, começar e terminar com animação. Para o teatro popular, a música é sempre uma referência de animação. Porém, a letra não diz muito sobre o espetáculo, a não ser que este esteja finalizando e

seja um momento de despedida. O espetáculo ainda tem intervenções sonoras, alguma sonoplastia musicada, com quadrinhas de uma ou duas frases repetidas várias vezes e, claro, muita marcação de movimentos, com o som de instrumentos, como prato e tambor, por exemplo, para evidenciar as ações na roda e também reforçar o aspecto cômico de alguns personagens e/ou ações.

Como já foi mencionado, durante a análise do grupo Oigalê, a música, no trabalho do grupo, é parte importante e para a qual dedicam horas de trabalho semanal, o que se reflete na qualidade da execução em cena, tanto vocal, quanto instrumental, representando um importante recurso para o teatro que o grupo desenvolve na rua.

Vamos abordar um último elemento característico dos espetáculos do grupo Oigalê, que é a chamada cultura do chapéu:



Final de espetáculo – passando o chapéu
Foto: Alan Fonseca.

Muitos grupos de teatro de rua, na América Latina, passam o chapéu ao final de suas apresentações. A este ato, denominamos cultura do chapéu. Historicamente, não é possível datar tal fato, porém acredita-se que exista deste o período medieval, quando os artistas de feira sobreviviam das apresentações feitas pelas ruelas e mercados, disputando com todo tipo de comércio, o interesse do passante. Prática muito comum nos dias de hoje, em que diversos artistas apresentam na rua e, pelo seu desempenho, pedem a colaboração do público/espectador. Apesar do fato de que a maioria dos grupos de teatro de rua já disponha de alguma manutenção financeira para seu trabalho (seja da iniciativa privada ou de editais públicos), o chapéu é passado como forma de resgate e valorização dessa arte de rua, o que, para os artistas da tradição popular, de um teatro de roda, é uma questão de posição política de um teatro que é, ao mesmo tempo, arte e ofício. Tal momento se caracteriza como outro momento do ato comunicativo dentro do ciclo comunicacional, pois, depois dos aplausos, que confirmam o fim da história, a música de despedida, que quase sempre é cantada nesse tipo de espetáculo, há a passada do chapéu que abre um momento em que não mais o personagem, mas o artista se submete ao espectador como merecedor, ou não, de seu pagamento. A contribuição é voluntária, mas solicitada pelos artistas, e muita gente aproveita desse momento para falar com o artista e parabenizá-lo, dentre outras atitudes. Mesmo estando ainda caracterizado como personagem, é o artista que agradece as palavras e/ou a contribuição no chapéu, por algum tempo permanece no entorno dos artistas um pequeno ajuntamento que interage, artistas e espectadores, como se fosse um grupo de amigos, pessoas que partilharam momentos agradáveis juntos e que ali trocam amabilidades, até dispersarem naturalmente, aos poucos.

Grupo Teatro de Operações: análise do espetáculo *A cena é pública*

O grupo Teatro de Operações é um coletivo formado por artistas, *performers*, professores de teatro e ativistas políticos. É difícil classificar seus integrantes, haja vista que, entre eles, há divergências nos olhares sobre si, em relação ao grupo. Alguns não se apresentam como artistas, por entender que o termo tem um lugar determinado no poder hegemônico instituído, que determina, de maneira seletiva, o que é arte e, portanto, não se reconhecem neste lugar. Outros se colocam como artistas, atores e/ou atrizes, por entenderem que produzem uma arte política, que rompe com os padrões hegemônicos e, portanto, este é o papel do artista. Por um viés ou por outro, essa amplitude de olhares e entendimentos do fazer teatral, no espaço público, reflete a característica principal do grupo, que é a política, não como um tema/conteúdo, mas como um exercício diário vivido, que se coloca em permanente confronto entre si e com o meio em que atua.

Desde sua fundação, em 2008, o grupo mobilizou muitas pessoas em suas atividades e intervenções, agregando muitos nomes ao longo desse tempo. Atualmente, é composto por Aline Vargas, Ander Christofolli, Carlos Guimarães (Caito), Camila Bastos Bacellar, José Warley (Gatinho ou Índio), Lucas Oradovschi, Marcos Serra, Roberto Souza e Tulanih Pereira.

Caito (um dos fundadores e idealizadores do grupo) nos conta que tudo começou a partir de uma experiência que os marcou profundamente: o teatro na prisão:

> *A gente era assim umas quatro pessoas que começaram o grupo com esse nome. A gente já tinha trabalhado junto*

> *na faculdade, com alguns projetos, e participado de grupos e tal. O principal foi mesmo o projeto que a gente trabalhou junto com o teatro na prisão*[16] *que, enfim, lá a gente ia dar oficinas de teatro para jovens, tipo uma espécie de FEBEM, um educandário para jovens, tipo uma cadeia para jovens. Aí, a gente teve muita dificuldade. Foi assim que a gente se deparou com uma realidade bem hostil, assim, que nos levou a se perguntar "que tipo de teatro a gente tá fazendo? Que tipo de teatro a gente podia fazer?". Que pudesse, sei lá, falar desse mundo? Se posicionar de alguma forma.* (Entrevista concedida em novembro de 2015)

A ideia de levar um conhecimento, uma atividade lúdica e artística a jovens em uma situação de encarceramento foi, no início, um grande motivador, mas que, segundo eles puderam perceber, no decorrer do projeto, não passava de um discurso idealizado e que, na realidade, reforçava a propaganda do sistema prisional como um espaço de ressocialização, mas que, segundo os entrevistados, na verdade não existia. Segundo Caito:

> *A gente começou a perceber que a gente não conseguia dar as oficinas de teatro, mas que eles saíam e ganhavam um carimbo lá no papel deles de que eles faziam as atividades do teatro. A gente começou a achar que, antes de lutar contra de alguma forma, a gente estava reforçando o sistema... E algum juiz podia dizer: "lá é legal, eles têm aulas de teatro, tem aulas de não sei o quê... Manda pra lá". Cara, o que a gente pode fazer? A gente é artista de teatro, o que a gente sabe fazer é teatro... Vamos começar a fazer teatro de rua, porque alguns já tinham tido experiências de teatro de rua, com o professor Narciso Telles, e tal. Aí, começamos a chamar as pessoas... Daí que a gente começou A cena é pública.*

Percebemos, na fala de Caito, que a criação do grupo foi motivada pela situação-limite que levou o grupo de jovens a questionar a linguagem do teatro e os seus limites. Havia, nesse momento, uma necessidade de falar, de pensar e de confrontar um estado de coisas por meio do teatro. De experimentar as fronteiras desta linguagem e de fazer política no teatro, e fazer política, naquele momento, passava por questionar o sistema de representação democrática.

O espetáculo *A cena é pública* tem como tema central as questões políticas do Brasil. Mais especificamente, a questão da representatividade política, a corrupção e as mazelas que dela se originam. Sua estrutura cênica traz uma composição em quadros, que surgem e desaparecem aos olhos do público, que se desloca no espaço, acompanhando a sequência dos quadros/cenas a partir do direcionamento dos atores, que fazem essa condução por meio de sons (trompete, corneta ou outro instrumento de sopro) e efeitos luminosos, como sinalizadores e fogos de artifício. Não há uma dramaturgia, há um roteiro de cenas que muda constantemente, conforme o espaço a ser ocupado, ou mesmo de acordo com a vontade dos atuadores daquela operação.

Para uma melhor organização do texto e entendimento do leitor, iremos adotar, para a análise que segue, a descrição das cenas divididas em quadros numerados e com título da cena no referido quadro. Esclareço que os títulos adotados para cada quadro, eventualmente, são determinados pelo grupo em seu roteiro de atuação, mas trazem títulos gerados a partir do olhar da pesquisadora. Deste modo, o espetáculo objeto de nossas reflexões é problematizado a partir dos conceitos já abordados, apresentando-se como resultado de interpretações possíveis acerca dos sentidos, das apropriações e das ressignificações produzidas e difundidas no espaço da cidade.

---

[16] Teatro na prisão é um projeto de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -Unirio, coordenado pela profa. Nathalia Fiche, que consiste em aulas de teatro nas unidades prisionais.

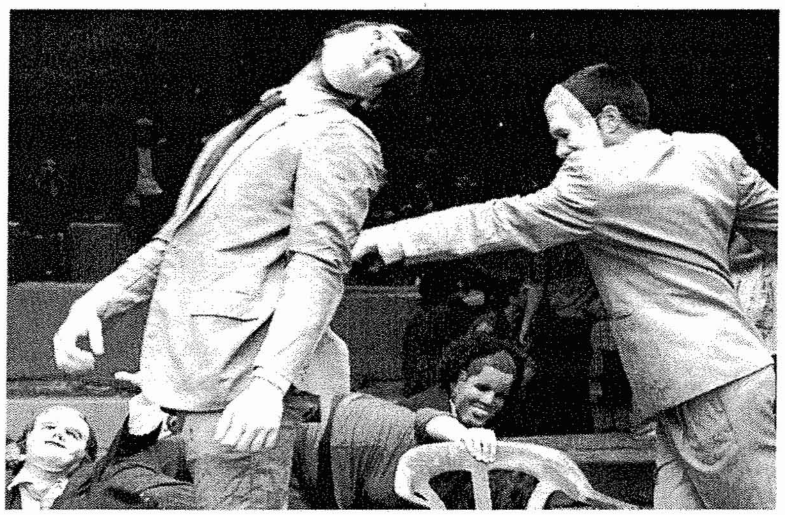
Quadro 1 - Dança das cadeiras

O quadro que abre o espetáculo é chamado, pelos artistas, de "Dança das cadeiras" e reproduz uma brincadeira infantil em que várias pessoas disputam para sentar em uma única cadeira. Assim, vários atores, caracterizados com máscaras de políticos e governantes de várias nacionalidades, dançam em torno de uma cadeira, a fim de ocupá-la. Entre presidentes e presidenciáveis de diversos países, candidatos a governos de estado, dentre outras personalidades políticas, disputam e se revezam na cadeira, ao som de uma música inteligível. Na mensagem da encenação, a dança das cadeiras simbolicamente remete às posturas de nossos representantes políticos, à falta de fidelidade partidária, como também às negociatas de cargos e poderes. Caíto (ator e diretor do grupo) comenta o contexto que os levou a pensar na dança das cadeiras:

> *Quando a gente começou, era o primeiro mandato da Dilma, ou seja, já tinha tido dois mandatos do Lula. Já tinha tido uma euforia total, assim, chegamos ao poder, Hugo Chávez, Evo Morales, na Bolívia, né? Era um cenário bem assim, para quem viveu pós-ditadura, toda aquela utopia, mas, logo a gente viu que não era bem um projeto de esquerda, nem revolucionário e nem tão reformista assim. Então,*

> *já tinha a descrença na política representativa... Acho que não vai ser elegendo grandes líderes... Enfim, tinha essas máscaras de carnaval que, pra mim, era muito interessante. A gente começou a brincar. No começo não tinha muita diferenciação: colocava o Mandela, com uma puta biografia, dançando na mesma dança junto com o Collor, um tipo deplorável... Aí, aos poucos, a gente foi aprofundando e as movimentações políticas também foram nos obrigando a rever algumas coisas.* (Depoimento enviado em novembro de 2015)

Percebemos que a construção cênica do espetáculo se dá mediante os acontecimentos políticos do período. Os quadros vão sendo adaptados e apropriados para a cena, de acordo com o passar do tempo e dos acontecimentos. Estamos diante de um trabalho artístico conectado com as transformações no cenário político atual, o que nos remete, mais uma vez, às divisões de inter-relações classificadas por Dubatti (2007), quando o acontecimento da vida interfere na poiésis, caracterizando um novo espaço de interconexões. O espetáculo *A cena é pública* é permanentemente repensado e reconstruído à medida que novos elementos vão sendo inseridos e/ou desconstruídos pelos artistas e pelos fatos do cenário político.



Cena da peça "Dança das cadeiras"[17]
Foto: Site Teatro de Operações.

Esta imagem representa a cena de abertura. Ela ambienta o público sobre o que vai se passar ali. A intenção do grupo é provocar um estranhamento. A dança não é exatamente uma dança. A música não é exatamente uma música. Mas a cena avisa que algo está acontecendo e isso gera curiosidade em quem passa por aquele lugar, e que aos poucos vai se aproximando da área onde ocorre a cena.

Quadro 2 – "O Ritual" ou "A Quebra dos Televisores"

Nas imagens abaixo, a cena é composta de várias televisões, distribuídas por determinado espaço onde ocorrerá uma espécie de ritual. Ao som de tambores, uma mulher (ou mais de uma), nua da cintura para cima, e com o corpo pintado com desenhos tribais e máscara de animal (em geral, o cavalo), dança solenemente. Também em meio aos televisores, um personagem, vestido de terno e com a máscara de um político (dependendo da região onde o espetáculo se apresente, a máscara é o rosto de um político influente naquela região), segura uma marreta e, ao som dos mesmos tambores, vai quebrando os televisores com fortes marretadas (imagens 13 e 14).

---

[17] Rio de Janeiro/RJ, 2007.

"O Ritual" ou "A Quebra dos Televisores", cena da peça[18]
Foto: Elton Pacheco.

O público, orientado a assistir a tudo a certa distância, para evitar acidentes com os estilhaços, reage a cada marretada com gritos e, às vezes, aplausos.

Em uma apresentação do grupo na cidade de Angra dos Reis, na região da Costa Verde, no Rio de Janeiro (Imagem 14), o ator, ao concretizar uma das primeiras marretadas, teve a marreta presa no interior do aparelho e não conseguia retirá-la. Os esforços do ator que chutava, empurrava e puxava a marreta com força, foram em vão e a ferramenta continuava presa ao aparelho de televisão. Ao perceber o fato inusitado, o público começou a se manifestar com murmúrios e risos, percebendo o desespero do ator, que precisava dar continuidade à cena. Foi quando uma voz anônima se fez ouvir da multidão: "A Globo é mais poderosa!". Tal frase desencadeou uma série de reações e manifestações no público que, além do riso, incluíam chacotas e comentários sobre o poder da mídia e da televisão, enquanto sistema.

---

[18] São Luís/MA, 2013.

A visualidade da televisão sendo quebrada, representando um gesto de libertação e, ao mesmo tempo, uma crítica à linguagem da televisão como sistema de dominação ideológico/cultural, reverberou em significados representativos para o público em relação à imagem do poder político da emissora de maior audiência no Brasil, no caso, a Rede Globo de televisão. Como representação, a cena, então, ganhou, naquele momento, uma dimensão bem maior, a dimensão do diálogo reivindicado por Habermas:

> O que é importante, para Habermas, agora, não é tanto o resultado desse processo, isto é, o consenso ou dissenso, mas justamente as condições e as regras que todos precisam supor para que seja possível obter um consenso. É nessas condições e nessas regras, nesses procedimentos de argumentação, que está o cerne da racionalidade comunicativa. (Repa, 2008, p. 172)

Na apresentação em Angra dos Reis, mais especificamente na Ilha Grande, onde o grupo apresentava e ocorreu o episódio da marreta que ficou presa ao aparelho de televisão, a intervenção verbal de alguém do público, fazendo referência à Rede Globo, potencializou a interatividade com a cena e um grupo de jovens estudantes que assistiu a tudo sentiu-se mobilizado a participar de forma mais efetiva. Assim, eles

ultrapassaram os limites do espaço do público, que são determinados por uma fita de segurança, e também passaram a quebrar os televisores, com chutes e pedras. O que não é recomendado, devido ao risco de cortes e/ou de perfuração por estilhaços. Não foi possível impedir a participação dos jovens e a cena assumiu certo ar de confusão geral.

Camila Bacellar, integrante do grupo, comenta em entrevista que

> [...] algumas pessoas que estavam de fora... Essa foi uma das cenas que eu me lembrei aqui, que mais me... Pra mim, é até um pouco chocante ver as imagens, porque eles entram em conflito direto com as televisões, tinham pessoas descalças, e o vidro... (Bacellar, 2015)

Neste exemplo, podemos desenvolver várias reflexões sobre o processo comunicacional no teatro de rua. O primeiro aspecto a destacar é a separação tênue dos polos emissores e receptores. Fica claro, neste fato, que os atuadores não têm como controlar e/ou evitar o intercâmbio das funções. Por mais que a encenação seja preparada para acontecer de acordo com os ensaios, em um longo processo de concepção, discussão e elaboração, isto não determina o acontecimento na rua, pois o espectador não condiz com a realidade do sujeito no espaço público, seja em uma grande cidade, seja em uma pequena ilha, como na em que se deu esta interação. Entrevistamos algumas pessoas que assistiram a esta apresentação e, em seus depoimentos, a cena da quebra dos televisores é uma das mais comentadas e admiradas. Vejamos abaixo dois comentários, enviados por *e-mail* por dois espectadores desta apresentação na Ilha

Grande. O primeiro comentário foi favorável, apesar de reclamar da intervenção dos jovens, que causaram tumulto:

> *A cena da destruição dos aparelhos de TV está permeada de elementos e críticas que estimulam o espectador a querer destruir as maquinas juntos. O problema dessa cena na ilha, foi que um outro grupo de estudantes sentiram-se provocados e começaram a quebrar as TVs fora do local indicado/separado para o grupo, fazendo com que os cacos de vidro se espalhassem.* (Depoimento enviado em maio de 2014)

Pela fala do depoente, percebemos que a intervenção dos jovens incomoda, sobretudo, pelo perigo real de que alguém se machuque com os estilhaços dos aparelhos. Podemos perceber que, quando o espectador invade a cena, mudando a poiésis, ele muda também o foco de atenção, que passa a ser a intervenção, e não mais a cena. Há uma mudança no fluxo da cena: o emissor muda, passa a ser o espectador/receptor. Esse intercâmbio natural do processo comunicacional, no teatro de rua, poderá se dar de forma tranquila, como também de forma abruta e/ou violenta. O que não muda é o fato de que a ação comunicativa se dá dentro do processo e é fundamental no ciclo comunicacional.

Em outro depoimento enviado por *e-mail*, a depoente comenta as cenas que mais lhe chamaram a atenção:

> *São várias cenas, mas destacarei duas... A primeira foi dos atores com as máscaras de políticos na torre da Igreja do Abraão, aquela Igrejinha católica da Vila do Abraão, Igreja de São Sebastião, com aqueles mascarados (políticos) em cima... Além da imagem lindíssima, era chocante, realmente muito ousada. A outra cena, foi o momento de quebrar a TV... Aquilo me deixou chocada e irritada, pois qualquer tipo de violência me incomoda e ali mostrava muito bem isso, transmitia para mim um linchamento e percebia o aguçar do povo.* (Depoimento enviado em março de 2014)

As opiniões e interpretações dos espectadores nos ajudam a perceber a recepção da encenação e as leituras e apropriações realizadas pelos espectadores. A efetividade das imagens criadas pelo grupo tem o seu resultado não apenas na imagem em si, mas, sobretudo, no contexto em que esta é inserida. Ou seja, na sua relação com o espaço. A interação com o espaço público é fundamental para a mensagem contida na encenação. Há uma conexão do corpo/imagem com o espaço, quando o grupo escolhe propositalmente a fachada da igreja centenária de São Sebastião, há o objetivo de fazer um confronto com a história e a tradição que impregna aquele espaço. O ator do grupo Lucas Oradovschi nos fala em entrevista sobre essa apropriação do espaço como lugar estético e político:

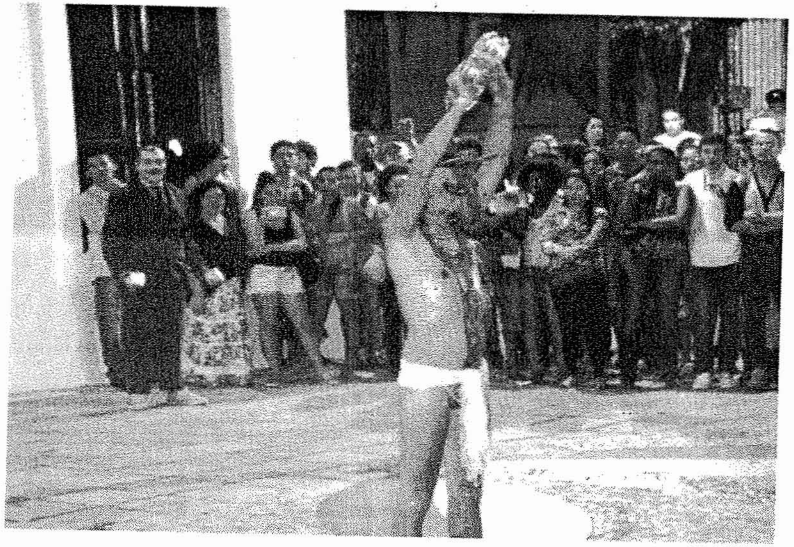
> *A rua já tem sua densidade política, sua história. Aí, a gente sempre tentava buscar fazer um estudo detalhado do espaço de todas as cidades pra dialogar com tudo isso. A história já está acontecendo, como é que a gente consegue desenvolver uma linguagem estética que tem uma flexibilidade suficiente pra poder dialogar com tudo isso? Na A cena é pública a gente radicalizava mais com isso, os prédios, edifícios, monumentos, marcos, lugares históricos da cidade... Todas as cidades entravam na nossa dramaturgia.* (Entrevista concedida em novembro de 2015)

A apropriação do espaço e, consequentemente, sua ressignificação, por meio da figurabilidade, é um marco no trabalho do grupo e evidencia a relação interacional que o espaço propicia. Outro aspecto que se destaca, aqui, são os usos deste espaço, na concepção de Certeau (1998), ou seja, nas dinâmicas de uma cidade praticada, com seus fluxos cotidianos, o teatro de rua, ao se apropriar esteticamente deste espaço, provoca uma suspensão de seus fluxos. Este estado de suspensão instaura aquela sensação de que fala nossa espectadora, ao narrar a cena na torre da igreja e que ficou marcada em sua memória, em que beleza e choque se confundem, levando-a por meio das sensações vividas no ato do acontecimento, a repensar o espaço da cidade, ressignificá-lo.

O espetáculo em análise, *A cena é pública*, quase não tem falas, ou seja, texto verbal emitido pelos atuadores. É praticamente estruturado a partir das imagens e das ações desenvolvidas próximo ao público, o que acaba por provocar uma escrita sonora que vem dos espectadores. Isto quer dizer que há um ritmo de sons, silêncios e deslocamentos, além das expressões verbais que vêm do público e que fazem parte do conjunto, ou seja, acabam por preencher a encenação com uma musicalidade que vem dos espectadores. Muitas vezes os atuadores não estão perto o suficiente para ouvir as expressões do público. Quando estão sobre telhados, colunas e lajes, não podem perceber as expressões e as sonoridades que vêm do público e que, de certa forma, fazem esse preenchimento à cena. Como há, nesses momentos, um ajuntamento de pessoas que interagem com as imagens postas nos espaços, é comum os espectadores falarem entre si, trocando breves comentários sobre o que estão vendo, compartilhando aquele momento, às vezes com comentários de incredulidade pelo impacto do que é mostrado. Esse compartilhamento entre os espectadores/receptores reflete-se no pensamento de Guénoun (2003), quando ele fala desse espaço político, espaço de troca e interações, mesmo entre os espectadores que se veem e compartilham aquela experiência. É a estrutura teatral, a tríade expectação, convívio e poiésis (Dubatti, 2007).

Quadro 3 - "O Guarani"

Neste terceiro quadro, um ator, com o corpo pintado com motivos tribais, com a genitália coberta apenas por uma tanga indígena, entra em cena, solfejando *O Guarani*, de Carlos Gomes (Imagem 15). Desloca-se com movimentos lentos e solenes, coloca-se no centro do espaço da cena. Aparecem junto a ele dois atores que, como os outros, estão vestidos de terno e gravata e com máscaras de políticos. Estes personagens entregam ao personagem/índio uma garrafa com gasolina. O público identifica que é gasolina, pelo cheiro e pela coloração do líquido. O índio faz em torno de si um círculo de gasolina bem grande. Um dos políticos vem até ele e entrega outra garrafa com o líquido que o índio derrama sobre si.



Cena da peça A cena é pública "O Guarani"[19]
Foto: Elton Pacheco.

A ação física de derramar sobre o corpo um líquido identificado como gasolina gera imediatamente uma tensão entre o desenrolar da cena e o público, que a expressa geralmente com murmúrios de incredulidade. O outro político aproxima-se com uma tocha acesa e ateia fogo ao círculo de gasolina que foi desenvolvido no chão. Ao mesmo tempo, as chamas formam um círculo de fogo em torno do índio que, em nenhum momento, para de solfejar a música *O Guarani*.

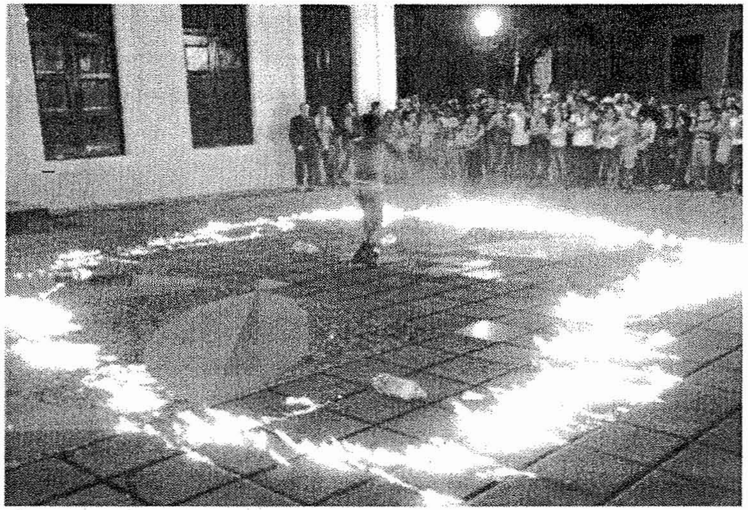
O ator José Warley (Gatinho), integrante do grupo e que concebeu a cena, representando o índio, comenta sua composição:

> *As minhas figuras foram construídas tanto na A cena é pública quanto no BTGBT: são figuras que provocam*

---

[19] São Luís/MA, 2013.

> *muito, principalmente a figura do masculino na rua, é um corpo, ainda mais por ser um corpo indígena, eu trago o corpo indígena. Eu trago o corpo indígena, as questões indígenas para a cidade, que já não está mais tão indígena.* (Entrevista concedida em novembro de 2015)



Cena da peça "O Guarani"[20]
Foto: Elton Pacheco.

A imagem das chamas, com o índio de joelhos, de braços abertos, de frente ao público, que observa estarrecido, é muito impactante e gera inúmeras reações e comentários, sendo a mais comum delas o aplauso (Imagem 16).

Esta imagem, que representa a situação em que se encontram os índios brasileiros, é também uma crítica político-social de uma realidade que, mesmo distante do cotidiano de nossa urbanidade, faz-se presente, quase que de forma fantasmagórica em nossa memória coletiva. Didi-Huberman (2010, p. 178), ao falar da imagem crítica, esclarece:

---

[20] São Luís/MA, 2013.

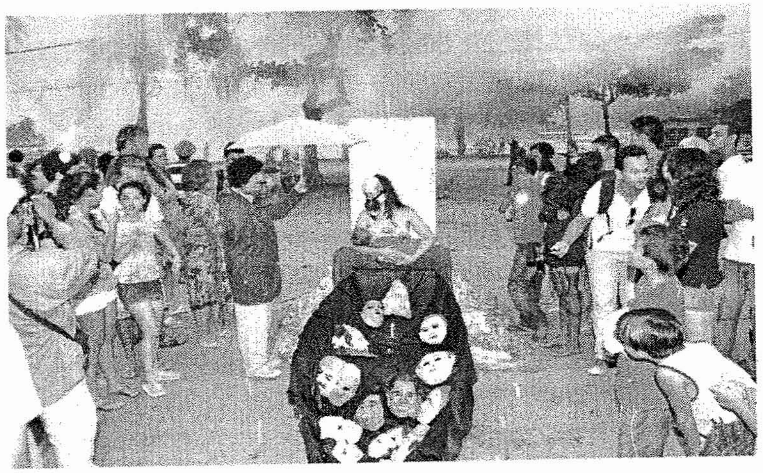
> A imagem dialética, com sua essencial função crítica, se tornaria então o ponto, o bem comum do artista e do historiador: Baudelaire inventa uma forma poética que, exatamente enquanto imagem dialética - imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário - transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da *sublime violência do verdadeiro*, isto é, traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de *conhecimento*.

Assim, a imagem ganha vida no jogo, sob o olhar do outro. A imagem visual, sob o domínio do outro, provoca um jogo momentâneo, frágil e fugaz. A imagem só perdura no jogo enquanto perdura o desejo, ou seja, o olhar desejante.

A imagem se coloca na fronteira da liminaridade, ela necessita do olhar para completá-la. Nisto se dá o jogo do teatro performativo imagético, na troca de olhares que é pergunta e resposta desta figurabilidade, deste processo comunicativo.

Como exemplificação dessa relação do olhar com a imagem produzida enquanto cena, vamos usar outra imagem no âmbito da peça *A cena é pública*, apresentada na Ilha Grande, em 2013, e que foi pauta do depoimento de uma espectadora que colaborou com nossa pesquisa. A cena em questão se dá da seguinte forma: um tipo de altar é montado, onde uma mulher, usando uma máscara de político e uma máscara de gás, segura uma criança nos braços. Nua da cintura para cima, vestida com uma espécie de saia e entre suas pernas uma espécie de barco ou caixão que se assemelha a um prolongamento do próprio corpo da mulher e sobre a qual várias máscaras de políticos são distribuídas. A imagem é impactante. Na Ilha Grande, foi montada em

uma parte da praça principal, próximo ao mar. O público foi levado até o local pelos atuadores caracterizados como políticos, como costuma ser conduzido o público de um quadro para o outro, neste espetáculo. Neste caso, os atuadores que conduziam o público acenderam sinalizadores para chamar a atenção dos espectadores e determinar o local onde a imagem estava posta.



"A Mãe" - Cena da peça *A Cena é Pública*[21]
Foto: Wagner Gusmão.

Na Ilha Grande, a apresentação do espetáculo gerou uma série de problemas e tensões entre o público, a maioria, motivada pelo corpo nu. Porém, essa imagem provocou uma reação um pouco diferente, pelo fato de as pessoas identificarem a mulher como uma mãe, o que atenuou as reações em relação ao corpo parcialmente desnudo da atuadora. Vejamos o depoimento enviado pela espectadora para nossa pesquisa:

---

[21] Ilha Grande/RJ, em 2013.

> *A peça tinha gente nua e eu percebi que isso gerava um mal estar, um burburinho no meio das pessoas, mas eu realmente não me choquei com isso. O que me chocou foi a cena em que uma moça usava uma máscara de gás e amamentava uma criança, me incomodou muito. Eu não conseguia parar de pensar na criança, porque não era um boneco, era uma criança e ainda mamava... Na hora não entendi e fiquei incomodada com o uso da criança, pois tinham acendido uns sinalizadores e havia muita fumaça e pensei que respirar aquela fumaça faria mal pra criança. Passei um tempo relembrando aquela imagem da mãe com a criança, das máscaras de políticos... Dias depois, assistindo uma matéria sobre o uso de agrotóxico nas plantações na televisão, me veio a cena do teatro de novo, lembrei da criança e de repente entendi tudo e comecei a pensar um monte de coisas sobre a vida da gente, o que a gente come, o ar que a gente respira, os desmatamentos, os deslizamentos de terra que já mataram tanta gente aqui e pelo Brasil afora, pensei tanta coisa que eu acho que era o que aquele pessoal do teatro queria dizer pra gente. E comecei a achar que se eles tivessem usado um boneco na cena não teria me marcado tanto.* (Depoimento enviado em março de 2013)

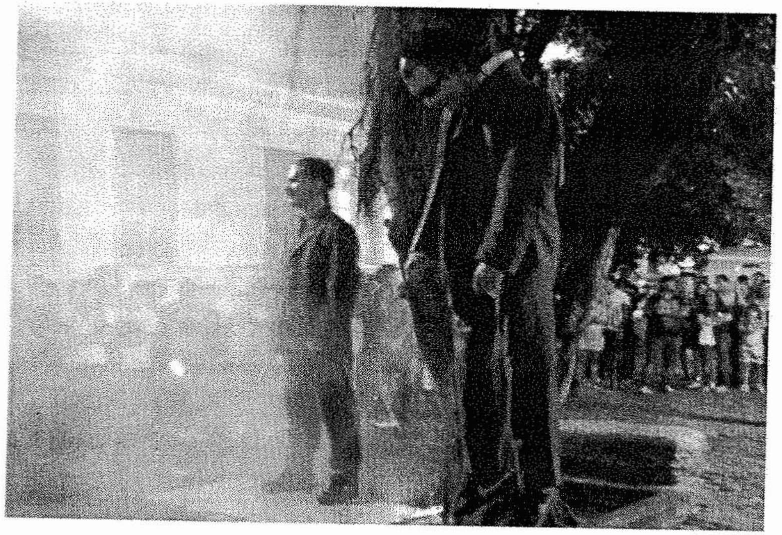
A fala da espectadora é bem provocativa para nossas análises, ao discutir os limites no campo da representação e da performance. Essa liminaridade entre a vida e a poiésis, entre o teatro e a performance, provoca esse olhar que busca completar a imagem. Se o uso de um boneco representando a criança levaria a espectadora às mesmas reflexões, não saberemos, talvez sim, talvez não. Entretanto, o que sabemos é que a imagem levou-a a fazer as conexões com a vida real, mesmo que no ato da experiência ela não tenha se dado

conta de que produzia reflexões ao questionar a poiésis. A experiência vivida no convívio com o teatro a levou a reconstituir a mensagem, tempo depois, em um processo pessoal e intransferível de apropriação e ressignificação. Este exercício de produção de sentido faz parte do processo comunicacional no teatro de rua, que se reconstrói mesmo após a experiência e somente pela experiência (Bondía, 2002).

Quadro 4 – "Enforcados"

Ao som de uma corneta que entoa toque de avançar e sinalizadores que, de longe, chamam a atenção, o público é conduzido para outro espaço – em geral, algum órgão público, como câmaras legislativas ou fórum de justiça, dentre outros – onde se encontram diversos atores mascarados como políticos enforcados, pendurados em árvores, postes ou onde permitir a arquitetura do lugar onde se apresentam (imagens 18 e 19). Ao som do hino nacional, uma atriz, com a cabeça coberta pela bandeira do Brasil, tira lentamente a roupa. Já despida, um ator caracterizado como um político enrola todo o corpo da atriz com um arame farpado. A atriz, por sua vez, permanece em pé, imóvel, com os braços abertos ao lado do corpo.

A cena, sem texto verbal, provoca no público várias reações, desde a reclamação pela nudez explícita, até comentários sobre a simbologia das imagens produzidas pelo grupo. Em geral, o público permanece em um silêncio significante. Em alguns casos, as pessoas cantam junto o hino nacional.



Cena do quadro "Enforcados"
Foto: Elton Pacheco.

Cena do quadro "Enforcados"
Foto: Elton Pacheco.

A reação do público e sua intervenção na cena de rua reverberam na proposição artística, afetando o desenvolvimento da mesma. Esta região de afetação que se instaura no ato da experiência pode gerar várias camadas de comunicabilidade. Poderá obter uma resposta imediata, do artista, na cena, por meio do jogo e da improvisação, assim como a interferência do público poderá ser levada à sala de ensaio, onde a avaliação sobre o trabalho apresentado é constante entre os artistas propositores. Não é raro ocorrer de algumas intervenções, comentários ou reações do espectador serem incorporadas, de alguma forma, à cena, após avaliações dos resultados obtidos com a apresentação.

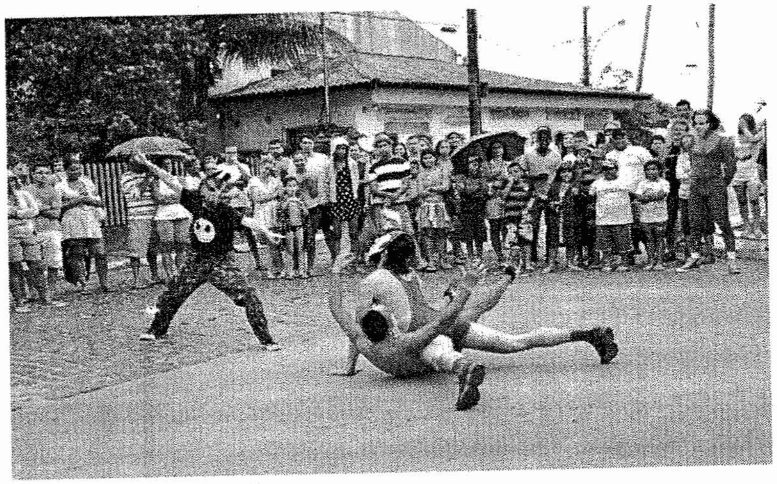
Sobre esta apresentação em São Luís, recebemos um depoimento de um espectador. Ele declara:

> *Eu gostei da peça, mas não é um espetáculo normal... Parece um protesto, uma confusão, não sei explicar... Dá um certo nervoso, aquelas máscaras, aquele corre pra cá, corre pra lá, quebra-quebra, até fogo eles colocaram na cena... No começo, fiquei com medo, olhando de longe, depois a curiosidade foi maior, porque se eu não corresse pra ficar na frente, podia perder alguma coisa. Minha cena preferida foi aquela na frente da Câmara dos Vereadores, com os políticos enforcados e a menina nua com a bandeira do Maranhão. Eu imaginei que ela representava a Justiça. Ou melhor, a falta de justiça no Maranhão, o arame farpado cercando a Justiça, pra mim, era todos os crimes cometidos no campo pelos políticos, pelos fazendeiros e que fica por isso mesmo, a Justiça nunca é feita. O hino sendo tocado lentamente, eu fiquei arrepiado, achei um teatro muito corajoso.* (Depoimento enviado em novembro de 2013)

Mais uma vez, o comentário do público tenta dar conta da proposta inusitada, da fragmentação do espaço que se transfere de lugar e de como tudo isso colabora para a experiência e para as interpretações. O espaço, geralmente um lugar de trânsito, uma praça, ou uma avenida com prédios históricos e/ou administrativos, todo tipo de espaço poderá vir a ser apropriado, sobretudo, as fachadas de edifícios que já possuem uma referência na cidade, ou pelo uso social, político ou pelo uso administrativo, como um fórum, prisão, etc. Essa facilidade de adaptação que o roteiro permite dá uma ampla possibilidade à encenação, o que contribui para a rápida transposição da cena para diferentes espaços, o que amplia também a potencialidade da comunicação.

A cena referida acima, que em outras localidades leva a bandeira do Brasil, em São Luís foi trocada pela bandeira do Maranhão. A cena feita na frente da Câmara dos Vereadores foi potencializada pela significância política do prédio que, cercado de árvores, proporcionou o ambiente perfeito para o enforcamento dos políticos, o que resultou em uma forte cena, os corpos pendurados nas árvores moviam-se, girando lentamente de um lado para o outro, levados pela força do vento, o que, com a fumaça dos sinalizadores, criava um clima de sonho, de irrealidade. O hino tocado, ao som de um trompete, durante a cena, foi o hino do Maranhão, criando, para os espectadores da cidade, uma rede de conexões da cena com sua própria história.

Os momentos líricos, ou de maior tensão, são combinados com cenas divertidas como as cenas em que uma luta é narrada, uma espécie de vale tudo entre duas importantes figuras do poder político. As personalidades políticas que se enfrentam são escolhidas de acordo com a situação política nacional ou local da cidade onde o espetáculo será apresentado. No Maranhão, travou-se uma luta entre José Sarney e Joseph Sarney, às vezes com intervenções de Roseana Sarney; em outros lugares, a ex-presidente Dilma lutou com o ex-presidente Lula, e assim por diante.



Cena do quadro "Vale Tudo"[22]
Foto: Wagner Gusmão.

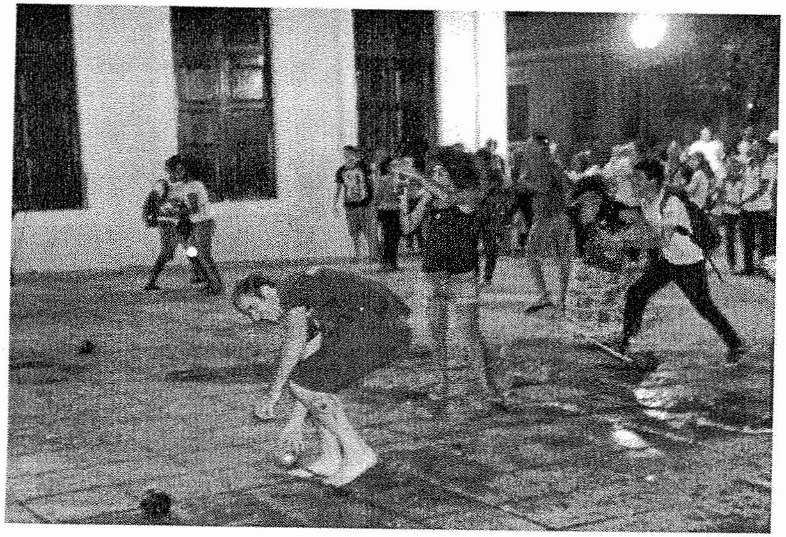
A cena é muito divertida. Toda corporal e coreografada com golpes acrobáticos, enquanto um narrador e um comentarista falam o tempo todo, o quadro narra, de forma irônica, a luta que termina sem vencedores. O público tende a fazer torcidas, sorrir, vaiar e participar como se, de fato, houvesse uma disputa ali.

Quadro 5 - "Tudo termina em festa"

O espetáculo termina em uma hilária cena em que os personagens/políticos, perfilados na frente do público, fazem pilhérias, gestos obscenos e provocações variadas, ao mesmo tempo em que outros atores despejam, aos pés do público, inúmeras bolas (bexigas de balão de festa), coloridas, cheias de água. Imediatamente, o público reage às provocações dos personagens políticos, jogando contra eles as bolas cheias de água, em sinal de repúdio. Rapidamente, tudo se transforma em uma grande confusão de gritos, risos, correria e bolas de água para todos os lados (imagens 21 e 22).

---

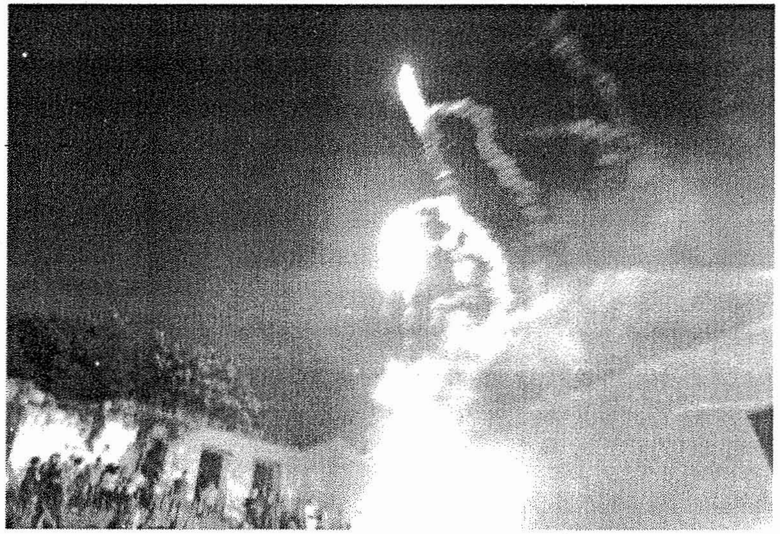
[22] Ilha Grande - Angra dos Reis/RJ.



Cena do quadro "Tudo Termina em Festa"[23]
Foto: Elton Pacheco.

---

[23] São Luís/MA, 2013.



"Tudo Termina em Festa"[24]
Foto: Elton Pacheco.

O quadro do momento final do espetáculo, descrito acima, possui duas características importantes, que se destacam dos outros quadros de forma singular e, por isso, precisam ser mais bem observados: a primeira refere-se à intensificação da interatividade com o público, que acompanha, desde o início, o desenrolar do espetáculo.

A interatividade está presente durante todo o evento. Contudo, ao final, não há apenas mais uma participação/intervenção do público frente ao que é mostrado, mas ela se torna parte integrante da encenação. Sem a intervenção do público, que joga as bexigas de água nos personagens, a cena seria outra e não teria o mesmo significado.

O outro aspecto deste quadro é o caráter de ação política. Por trás do gesto de jogar bolinhas nos políticos, ao ser instigado pelos artistas, o público responde completando o ato comunicativo e exercendo um papel que, para além da cena, tem lugar enquanto exercício da cidadania.

---

[24] São Luís/MA, 2013.

No momento em que o indivíduo que, até então, colocara-se como público observador, toma em suas mãos uma das bolas de água e a atira contra o político, em cena, ele toma em suas mãos também a sua cidadania. Torna-se sujeito ativo. Este movimento simbólico, de agir frente à situação apresentada, o faz retomar, por alguns instantes, o poder que lhe foi tirado, de tomada de decisão. Assim, o público passa a integrar também o quadro imagético proposto pela encenação.

Provocar o público a reagir contra os políticos, ao final de tudo, sem perder a fábula e a consciência de que fazemos teatro, é abrir, por meio da encenação, uma mediação com o mundo no qual a arte e a vida coabitam.

É necessário descortinar os meandros da encenação para então compreender a recepção em relação à mensagem. Sabemos que uma mesma forma poderá ter significados diferentes para pessoas reunidas em um mesmo tempo/espaço. Já está posto que a mensagem/encenação passa por um processo de apropriação e ressignificação pelo olhar do público. Diante disto, retornamos ao questionamento que iniciou este capítulo: como se dá, então, a práxis artística do teatro de rua? Em outras palavras, como forma e conteúdo se colocam dentro do processo comunicativo? Será mesmo que, do ponto de vista da comunicação, bastaria, na cena de rua, convocar o público e este prontamente se disporia a participar e assumir seu lugar de autoria na cena e na vida? Que mecanismos este emissor/artista deve acionar, na busca de uma clareza, de um entendimento (particularmente para uma encenação que pouco usa da palavra falada) para que sua mensagem e intenção sejam compreendidas?

A pergunta não se refere, somente, à compreensão de um tema geral de determinado espetáculo, que poderá reverberar por dias na mente e nas memórias das sensações vividas por aqueles indivíduos, que podem digerir todas as informações recebidas. Mas o que dizer de um espetáculo que propõe a participação efetiva do público, no próprio momento em que acontece? Vamos tomar como exemplo, mais uma vez, o quadro final do espetáculo *A cena é pública*. Em outubro de 2008, o grupo Teatro de Operações esteve em São Luís/MA, com este espetáculo, que havia estreado no Rio de Janeiro, no início do mesmo ano. A única apresentação, no centro histórico da cidade, fazia parte da programação do I Encontro Matraca de Teatro de Rua do Maranhão. Tratava-se de uma mostra artística exclusivamente de teatro de rua.

A cena de encerramento do espetáculo (imagens 21 e 22), acima narrada, nesta primeira apresentação, na passagem em que o público deveria jogar as bolas com água nas personagens/políticos, não aconteceu. Os atores personagens/políticos estavam lá perfilados diante do público. As bexigas com água foram jogadas aos pés do público da mesma maneira que os artistas fizeram, no mesmo lugar, na apresentação de 2013, cinco anos depois. Mas, ao contrário desta última (imagens 21 e 22), o público não teve a mesma reação. A mensagem de que o público deveria tomar uma atitude, jogando as bolinhas, não foi compreendida pelas pessoas que assistiam ao espetáculo. Havia murmúrios entre os espectadores que sussurravam entre si, duvidosos: será que é pra jogar? A cena durou alguns minutos. Os atores ficaram parados, perfilados diante do público. Instaurou-se uma leve tensão entre a cena e o público. Não houve reação dos espectadores. Os artistas deram continuidade ao final do espetáculo com os fogos e o brinde.

O que houve de errado? Após algumas apresentações sem obter o efeito desejado do público, e compreendendo que algo na mensagem não estava claro ao espectador, os artistas inseriram na cena as ofensas, a provocação e os gestos obscenos. Assim, as personagens, que antes ficavam paradas de frente do público, imóveis, como que a submeter-se ao julgamento do mesmo, passaram então a provocá-lo, como se não importasse a opinião e/ou a atitude daquelas pessoas.

A mensagem foi invertida. Da imobilidade dos atores, passou-se a todo tipo de postura corporal que sugerisse descaso e provocação, o que bastou para que todos sentissem o desejo de revidar os gestos de forma intensa, jogando as bolas de água nos atores. Tal trajetória nos leva a várias direções. Porém, podemos destacar neste exemplo, claramente, um dos aspectos cruciais da natureza do fenômeno teatral, conforme o entendimento de Dubatti (2012) e com o qual pensamos o nosso objeto de análise: o fenômeno teatral é um acontecimento. Portanto, não pode ser totalmente controlado, ou direcionado previamente. Sua natureza relaciona convívio, poiésis e expectação, sendo nesta tríade que se consolida a mensagem.

Grupo Teatro de Operações: análise do espetáculo BTGBT 14059 câmbio

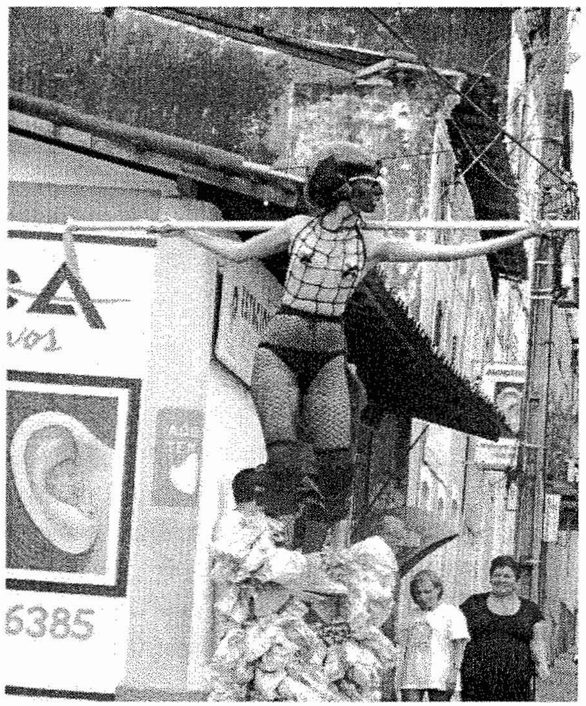
Este espetáculo, produzido em 2011, surge com o objetivo de fazer uma discussão sobre o corpo na cena, pensar que corpos são estes que comunicam e quais histórias este corpo pode falar sobre seus próprios conflitos. A partir destes questionamentos, o grupo começa a desenvolver as pesquisas, tentando ter um olhar pessoal/individual a partir das experiências vividas por cada um dos operadores. Serviu de inspiração, nessa construção o filme *Estamira* (2006), documentário nacional dirigido por Marcos Prado, de onde vem o título do espetáculo. Estamira fala ao telefone (encontrado no lixão de onde ela tira o próprio sustento) com uma entidade divina superior e, para conectar-se a esta entidade, ela repete várias vezes a frase "BTGBT 14059 Câmbio Exu". Para o título da peça foi retirado o nome de Exu, pelo fato de o grupo não querer dar ao espetáculo uma sugestão de religiosidade. O espetáculo *BTGBT* é muito mais performático que o primeiro trabalho do grupo. Fruto da discussão sobre o corpo e suas micropolíticas, o espetáculo suprime totalmente a comunicação verbal, para evidenciar ainda mais a construção estética corporal. A pesquisa do grupo os leva, então, a observar as travestis: como elas se montam, como transformam o corpo comunicando outra percepção que subverte a ordem social de gênero.

O espetáculo começou a ser desenhado a partir da ideia de travesti (sem a conotação de gênero e/ou sexualidade), como ideia de travestimento; a montagem de um novo corpo, que represente uma realidade estética, política e pessoal. O espetáculo, em termos estruturais, consiste em diferentes travestis (corpos montados) que fazem um percurso pela cidade, nos lugares de trânsito, interagindo com o espaço e os transeuntes, sem impor uma fala, ou uma cena, no sentido da ação cênica predeterminada. Esse percurso, que foi definido anteriormente, é percorrido por cada atuador, sozinho, até se encontrar com todas as outras travestis em um determinado espaço, previamente escolhido. Neste local, as travestis vão sendo desmontadas lentamente, como que em um ritual, e a cena termina com todos os corpos desnudos, perfilados e imóveis na frente do público.

Camila Bacellar, integrante do Teatro de Operações, nos esclarece:

> *O grande disparador para o BTGBT foi o pensamento de seu próprio corpo como um campo de batalha. Eram crises constantes nas construções dos corpos que a gente levava pra cena... Imagina essa quantidade de batalhas que passa por cada um de nós todos os dias... Por exemplo, eu sou uma mulher de cor branca, classe média, tenho milhares de privilégios por causa disso; outra coisa é uma figura que é indígena, do norte do Brasil, que não vive uma lógica heterossexual normativa, nem homossexual normativo, mas como a gente consegue dar uma materialidade estética e plástica para estas questões? Então, por isso que eu acho que o BTGBT problematiza a micropolítica dos nossos corpos.*

Estas questões levaram pra rua diferentes figuras, montadas a partir da demanda pessoal de cada integrante que compunha o espetáculo. Vejamos a travesti criada por Camila, e registrada em uma apresentação de *BTGBT* em São Luís.



Travesti da peça BTGBT[25]
Foto: Paulo Socha.

O corpo é o único material para a comunicação. Sobre ele são inseridos os materiais externos para completar a composição da mensagem visual. O corpo/cena sai do universo da representação para a presentificação. O ato performativo, aqui, permite um processo conjugado de diferentes linguagens (liminaridade) em uma situação de tensionamento. Vejamos a fala de Camila Bacellar, como atuadora, e as demandas pessoais que constituíram sua travesti:

> *O jogo com o espectador é meio solitário... Aí, a gente fica muito tempo sozinho e às vezes a gente ouve... o diálogo*

---

[25] São Luís/MA, 2011.

> *com o espectador é um tanto solitário. Às vezes eu estou ouvindo coisas quando eu estou jogando, mas eu não tenho uma outra figura de apoio que tá ali fazendo seu jogo com o espectador também... Uma vez, um cara falou "ah que peitinho lindo, queria gozar no seu peitinho", eu tô fazendo uma coisa que é justamente tampar o mamilo... Se a figura fala isso daqui pra mim, eu não estou com os seios de fora..., Enfim, tem um lugar que esse BTGBT ele é muito olhar, tem um lugar de trocas com o público que é um lugar muito subjetivo, que às vezes não passa pela fala em si, passa por uma interação que está se dando em plano, numa frequência mais invisível que tem mais a ver com uma troca de olhar. Certas coisas que a gente pode pensar que é um absurdo, mas outras que o espectador só no olhar comunica, violentam, ou entram em afeto no sentido de... Sabe... Parece que diz "eu tô aqui contigo e é difícil pra mim também"...* (Entrevista concedida em novembro de 2015)

Na fala de Camila, mostram-se as questões pessoais que envolvem a criação estética que se propõe a uma narrativa a partir do próprio corpo e de suas questões psicossociais, que é esse lugar de batalhas diárias. A questão do corpo sempre foi um desafio para o grupo que faz um teatro de invasão e muitas vezes se utiliza do corpo nu como espaço de confronto, o que já resultou inclusive em problemas com a Justiça, pela exposição do nu no espaço público, que é também esse lugar de controle, vigília e repressão social. O corpo nu, no espaço público, mesmo o corpo que esteja inserido em um contexto artístico, não deixa ter um caráter intervencionista, pois, além de inferir sobre a ordem espacial, interfere também na ordem comportamental que rege as relações no espaço público, sobretudo quando a localidade é uma comunidade

isolada e com poucas oportunidades de apreciação artística em seu cotidiano. Foi o que aconteceu na apresentação de *A cena é pública*, na Vila do Abraão, na Ilha Grande, no litoral de Angra dos Reis. As cenas de nudez causaram um grande impacto na comunidade, muito pouco acostumada com atividades estéticas teatrais. As cenas com o corpo nu causaram certo tumulto, pelo horário e pela presença de crianças nas ruas. Entretanto, a grande reclamação girou em torno do nu masculino, sendo o nu feminino menos chocante naquele contexto. Vejamos a fala de um espectador sobre a confusão envolvendo os corpos nus:

> *O público não passou de mero espectador, e agente invasivo, pois todos tiravam seus celulares e iam até próximo da atriz que ficou nua para filmar e registrar. O relato no inquérito policial apresentava somente o nu masculino que incomodou mais que o nu feminino, aqui já se percebe o falso moralismo da comunidade.*

Neste episódio, o atuador José Warley (Gatinho) foi autuado na delegacia de Angra dos Reis e responde judicialmente por crime previsto no artigo 233 do código penal, que versa sobre o crime de ato obsceno em público, em função do nu na cena do índio "O Guarani" em *A cena é pública*. Tivemos acesso ao boletim de ocorrência da denuncia, o que demonstra claramente o quanto as regras e a repressão sobre o corpo ainda são vigentes, sobretudo quando as transgressões se dão no âmbito do espaço público. As questões do corpo como elemento fundamental da experiência estética levaram a que o grupo se debruçasse mais sobre estas questões no espetáculo *BTGBT*.

BTGBT 14059 Câmbio - travesti "O Corpo Computacional"[26]
Foto: Paulo Socha.

Cada atuador criou sua travesti, sua figura trazendo à tona as questões que queriam pensar dentro do grupo. Algumas imagens assustavam, provocavam reações desconfiadas, que mantinham as pessoas a certa distância, mas que seguiam acompanhado o espetáculo pelo trajeto, seguindo as figuras a uma distância. Outras atraíam para mais perto os olhares e os seguidores. Sobre o corpo poético, Dubatti faz a seguinte observação:

> La unidad del cuerpo poético posee la capacidade de acontecer sin dissolver las presencias originárias de las matérias informadas: puedo ver la unidad pero también los materiales que confluyen en ella en su estádio anterior a la confluência y/o atravessados por lá afectación que la nueva forma les produce. Puedo ver al mismo tempo el cuerpo natural-social del actor (material anterior a la nueva forma); el cuerpo afectado del actor (cuerpo natural-social en su entidade original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convívio); el cuerpo poético o la de-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo outro, el cuerpo de la nueva forma. (2010, p. 80)

Esse corpo poético não é um corpo representacional, mas uma presentificação, que não suprime o corpo original (natural/social), ao contrário, permite distinguir, em suas expressões, os materiais que o compõem, já que a fusão destes corpos (corpo natural e corpo afetado) geram um terceiro, que é o corpo poético. Este está para além do signo, compreende uma vasta dimensão que torna impossível capturá-lo somente como signo. Sua constituição compreende uma zona de experiência de infinitas políticas de comunicação e de percepção: ritmos, intensidades, extensões, volumes, regimes internos, limites, dentre outros.

Essa comunicação visual, que de certa forma veio refletida na fala de Camila Bacellar, uma das atuadoras do grupo, de fato revela o aspecto comunicacional por meio deste tipo de experiência estética. A imagem visual necessita de um complemento, de uma legenda que só será escrita pelo olhar do espectador. Pelo olhar o expectante se relaciona, busca uma explicação pessoal. As ações físicas realizadas pelos atuadores revelam-se como figurabilidade, ou seja, imagens em estado de jogo, presença, imagem corporificada. A comunicação se dá, então, face a face, em uma interação aproximada, intimista e direta, olho no olho, sem toque, sem palavras. Esse teatro não verbal, performativo e imagético, que compõe a estética do *BTGBT*, também pode, a exemplo do teatro popular de roda, provocar um sentimento de identificação. Tal efeito se dá quando o corpo montado (a travesti) remete às lembranças, às emoções e/ou identidades reconhecíveis para o espectador na zona de afetação, ou seja, pelo despertar do afeto e das sensações emergidas pelas imagens.

---

[26] São Luís/MA, 2011.

Vejamos um exemplo de identificação que registramos na apresentação do espetáculo em São Luís, quando a travesti da atuadora Aline Vargas realizava seu percurso nas ruas de São Luís.

BTGBT 14059 Câmbio – Aline Vargas em sua travesti. Ao lado, um espectador

Foto: Paulo Socha.

Durante seu trajeto, a atuadora fazia algumas ações físicas, uma partitura simples que consistia em andar, parar, congelar em uma postura, fumar, andar. As pessoas seguiam observando o trajeto. As pessoas estavam próximas no entorno da atuadora. Foi quando apareceu o rapaz e começou a observá-la cada vez mais de perto. Depois, falou que ela estava muito linda. A partir daí, começou a ficar ao lado dela e a afastar as pessoas que se aproximavam demais, ou que tentavam tocar na moça de alguma forma. "Ninguém toca nela!", falava para as outras pessoas, "deixa ela, ninguém toca". E falava para a moça que permanecia parada: "Não te preocupa, eu vou te proteger". E seguiu sempre ao lado dela, elogiando e afastando as pessoas que se aproximavam demais. Parecia alguém combinado para proteger a artista, mas, na verdade, era um passante, que se tornou espectador e, consequentemente, tornou-se cena também, por um processo de identificação.

O comportamento destacado do espectador gerava novos pontos de atenção e outras camadas de interação nas quais ele estava inserido, como participante ativo na cena, que ganhou uma nova dinâmica. Quanto mais a travesti era lenta e, na maioria das vezes, imóvel ou silenciosa, seu parceiro era agitado e barulhento. Ele se torna o reverso dela, um contrário que a completava, como o reverso da medalha. A ação de um evidenciava a reação do outro. Esse jogo de duplos se tornou interessante aos olhares dos outros espectadores. Às vezes, a identificação não é tão explícita, ou seja, nem sempre resulta em uma intervenção, mas sempre em uma aceitação, em um reconhecimento.

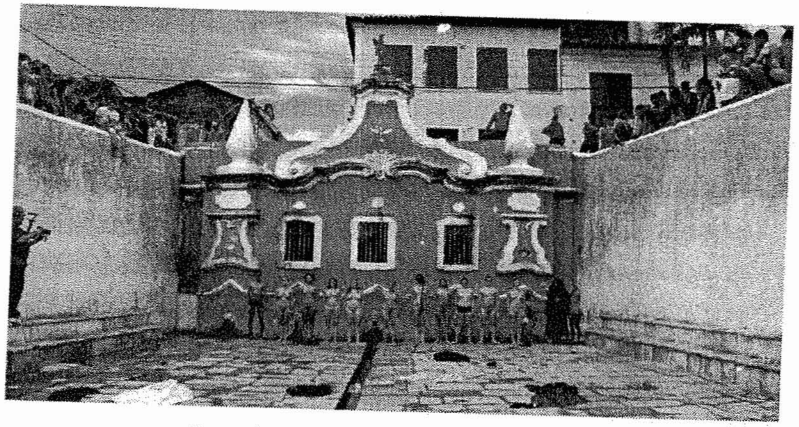
Ainda sobre a identificação, ou seja, esse processo de reconhecimento, descreveremos aqui uma ocorrência registrada durante nossa pesquisa de campo em que acompanhamos um exercício de intervenção do grupo Teatro de Operações que consistia em ir para um espaço público. Foi escolhida uma praça para se fazer uma nova intervenção no espaço. Utilizando apenas o corpo e a voz como recurso, uma improvisação livre no espaço público. O grupo se dirigiu ao local, onde cada atuador iria fazer sua intervenção, que seria observada pelos outros e pelos passantes e/ou praticantes daquele lugar. Os atuadores começaram a fazer suas intervenções, uma dupla de cada vez.

Havia, no centro da praça, um monumento que era uma estátua do poeta e escritor maranhense João Lisboa. Algumas duplas escolheram este local para sua intervenção. E, em meio ao exercício de improvisação, subiram na estátua, usando-a como elemento da cena. Não havia qualquer interferência material na estátua, como uso de tintas, ou alguma outra coisa que pudesse danificar e/ou alterar sua constituição física. Apenas o contato corporal do atuador em jogo com a estátua. As intervenções seguiram até que chegou a polícia, perguntando do que se tratava o acontecimento. Conversamos com os policiais e explicamos que se tratava de um exercício teatral no espaço público. Os policiais observaram por algum tempo as cenas, e se retiraram, dizendo que não era para subir na estátua. Nesta altura dos acontecimentos, as cenas seguiam e já não havia ninguém na estátua naquele momento. Os policiais mal haviam saído do local, quando uma nova cena se apropriou da estátua, onde uma atriz estava performando. Os policiais voltaram e disseram que já haviam recebido duas ligações denunciando a ação de vândalos na praça. Mais uma vez, conversamos com os policiais, explicando que não se tratava de vândalos, mas de artistas, professores de teatro, etc. Mais uma vez, os policiais se retiraram, proibindo o uso da estátua. A essa altura, já havia um bom número de pessoas assistindo às intervenções na praça, quando uma atuadora sobe na estátua outra vez. Surge um senhor bastante nervoso, questionando o que se passava ali, porque ele não achava certo que as pessoas subissem no monumento e continuava a falar de forma bem alterada. Foi pedido a ele que se acalmasse, pois se tratava apenas de

uma cena artística. Ele estava bem próximo à estátua onde, nesse momento, a atuadora declamava um poema de Augusto dos Anjos. Ao ouvir o poema, o senhor foi aos poucos silenciando e percebemos que ele começou a repetir o poema junto com a atriz. Conhecia todas as estrofes, esqueceu-se das reclamações, ficou atento à cena que ocorreu toda sobre a estátua de João Pessoa. Ao final, aplaudiu.

Neste caso, o poema foi o elemento que desencadeou o processo de identificação. Ao identificar-se, ao se reconhecer por meio do poema, houve a aceitação da experiência. Logo, percebemos que esse processo de identificação poderá se dar também pelo acionamento de algum afeto, um poema, uma música, um objeto que personifique uma lembrança e/ou uma sensação.

O espetáculo *BTGBT* termina quando todas estas figuras/travestis se encontram no local que já foi definido anteriormente. Cada persona traz consigo um grupo de espectadores que a seguiu por aquele percurso e há um grande encontro, pois cada grupo de espectadores que chega, trazido pelas diferentes figuras, pode observar as outras, e vice-versa. As travestis se dirigem ao local escolhido e o público se coloca no entorno. Então, as travestis vão se desmontando, até ficarem totalmente desnudas, de corpo limpo, e se colocam perfiladas e imóveis de frente ao público, até que este se disperse. Vejamos registro da finalização do espetáculo em São Luís.



Cena final de BTGBT 14059, Câmbio
Foto: Paulo Socha.

Em São Luís, o grupo escolheu, para finalização do espetáculo, uma construção histórica do século XVIII, que é uma fonte. Era onde os negros pegavam água para abastecer parte da região do centro da cidade. O fato de a desmontagem das travestis terminar na fonte potencializou a cena que ganhou no aspecto ritualístico. As personas iam sendo desmontadas no percurso até a fonte, onde os corpos iam entrando na água e se lavando. O uso do elemento água deu uma simbologia a mais para o desnudamento dos corpos. O público, naturalmente, se colocou nas laterais da fonte, que é contornada por uma parede que serviu de apoio aos espectadores e completou o quadro como se fosse uma moldura. A simbologia do banho na fonte amenizou o ato de desnudamento aos olhos do público. Ainda assim, o choque visual da transgressão da norma de vigilância dos corpos é sempre perceptível na expressão e na reação de alguns espectadores. A arte também tem esse lugar de provocar e de subverter a ordem, e o teatro de operações opera nesse lugar.

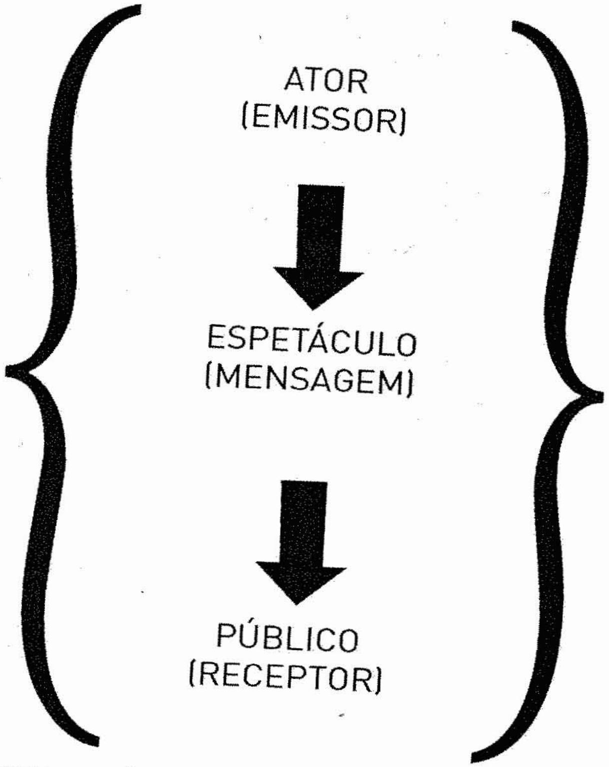
Encenação: forma e conteúdo

Diante de todas as situações apresentadas, a partir dos espetáculos e das análises empreendidas, retomamos a questão comunicacional no teatro de rua. Entendemos o teatro de rua como um fenômeno complexo, que reúne convívio, poiésis e expectação (Dubatti, 2007) em uma mesma zona de experiência. Isto significa que a interatividade instituída durante o acontecimento teatral emerge do ciclo comunicacional que se estabelece, mediada pela encenação (poiésis) entre artistas e espectadores que são, ao mesmo tempo, emissores e receptores, cumprindo e intercambiando essas funções continuamente enquanto dura o ato teatral naquele tempo/lugar.

Como todo processo comunicacional, o ciclo deve ser completo e dinâmico. Se o teatro de rua e a encenação/mensagem não conseguir instaurar uma zona de experiência, a participação ativa do público não acontecerá, mesmo no espaço público, onde a chegada do grupo já provoca, em certa medida, uma intervenção nos fluxos cotidianos, práticas e usos daquele espaço. Parte da construção deste processo se encontra na forma/conteúdo, ou seja, nas decisões estético-políticas que o artista, como emissor, traz para a cena.

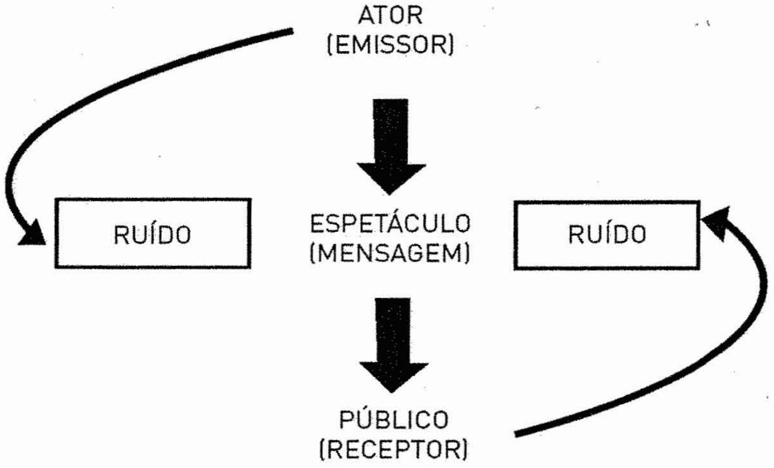
Esta comunicação tátil/áudio/visual, em tempo real, faz teatro e cidade fundirem-se, levando consigo o espectador que, em muitos casos, transmuta-se em *espect-ator*.

Para exemplificar este processo, observaremos o organograma abaixo:



Fluxograma de uma apresentação teatral no palco/sala
Fonte: Cabral, 2016.

Este é o fluxograma simplificado de uma apresentação teatral. Contudo, no espaço aberto, o público, muitas vezes, intervém no espetáculo e de diferentes formas interfere em sua execução. A mais comum destas é a voz anônima que se destaca da multidão, falando frases, por vezes grosseiras, por vezes jocosas e/ou ácidas, interagindo com o que está sendo mostrado na encenação. Em outros casos, o indivíduo quebra, com a proteção da multidão, a margem existente adentra o espaço da cena, colocando-se como participante da encenação e, por alguns instantes, sendo o centro das atenções, transformando-se também em emissor direto no jogo teatral, às vezes, à revelia do ator e da encenação, que deve se adaptar a estas possibilidades.



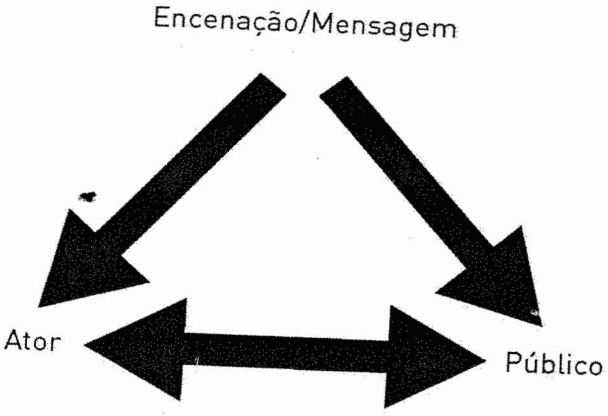
Fluxograma de uma apresentação teatral na rua
Fonte: Cabral, 2016.

O fluxograma acima representa uma sequência simplificada de uma intervenção teatral no espaço público, onde os ruídos interferem na dinâmica da comunicação. Pensando na ação teatral, Jean Duvignaud (1997) afirma que a relação do homem com o espaço se dá no e pelo diálogo. Assim, a intervenção teatral, ao se inserir no espaço da cidade, instaura formas de diálogo dentro de um universo que já contém, em sua estrutura físico-social, uma série de discursos. Porém, sem ele – o diálogo –, o teatro não seria um lugar da experiência e de encontro.

Esse lugar de encontro somente se consolida mediante a intervenção teatral no espaço da cidade, tendo o público como intercessor, uma espécie de ponte que une o espetáculo e o espaço. Nesta tripla relação (espaço/teatro/público), a cidade tende a se diluir no espaço cênico. Ou seja, o espaço da fábula proposta pela encenação provoca uma hibridização, fundindo-se ao espaço que o circunda. Esse processo, desencadeado pela ação teatral, à medida que esta se apropria do espaço urbano, é concretizado pela atenção do público da rua durante a função espetacular da intervenção artística. É o público, portanto, que, em última instância, faz com que o estado da fábula se instaure, gerando o acontecimento teatral.

Faz-se necessário lembrar que a transformação de meros transeuntes em público de um acontecimento teatral não é tarefa simples, e grande parte das dificuldades dos coletivos teatrais em conquistar seu público encontra-se no domínio do espaço da cidade.

No teatro de rua, a encenação não pode se fechar, pois, dessa forma, a mensagem não se completaria, sobretudo se o espetáculo/mensagem em cena quer justamente provocar e compartilhar a cena com o público, segundo um roteiro previamente pensado. A mensagem deverá ser bem compreendida para que se efetive a fusão público/*performer*. Vejamos abaixo:



Esquema do acontecimento teatral
Fonte: Cabral, 2016.

O esquema busca configurar o fenômeno da participação direta do público no espetáculo. Este movimento comunicacional é bastante significativo e, por vezes, resulta na alteração do espetáculo, ou seja, modificação da mensagem original.

Ao ocupar a rua com sua poiésis, o artista reinventa a ordem das coisas e, por isso, modifica-a. O acontecimento teatral, uma vez estabelecido, transforma um simples passante em espectador que, por sua vez, poderá se converter em ator, ao interferir no jogo teatral, tomando para si o papel de emissor e coautor da mensagem. Quando tal fato acontece, percebemos, também, nesta atuação, o exercício da cidadania.

Como observado por Debray, os olhares são múltiplos e a força simbólica da imagem só é possível quando esta cria vínculos "[...] sem comunidade, não há vitalidade simbólica" (1993, p. 46). Neste aspecto, o teatro de rua, quando a mensagem é bem compreendida, cria vínculos, emissor e receptor se fundem, o teatro e a cidade também e, juntos, movem a fábula. Naquele tempo/lugar, instaura-se o sentido de grupo ou de comunidade.

Em sua teoria sobre ação comunicativa, Habermas (1996) defendia que, através do diálogo, o homem poderia emancipar-se, tornando-se sujeito de sua história. Sob este aspecto, podemos pensar que o teatro de rua pode se caracterizar como um espaço de diálogo, um hiato, uma intersecção onde o homem se encontra, naquele momento, consigo mesmo, com seu papel criador e recriador do meio em que vive, não somente reproduzindo-o, mas, sobretudo, questionando-o, sendo capaz de transformá-lo por sua vontade e ação.

Este resultado não é fácil ao artista, pelo simples fato de estar na rua. Esta rua é fragmentada e cheia das mais diversas apropriações. Microuniversos ambulantes se chocam em interesses díspares. Há uma fragmentação territorial e social que se completa em segregações de todo tipo. Os espaços comuns desaparecem e as formas de sociabilidade também. Interromper o fluxo do trânsito, e neste lugar estabelecer um espaço de trocas estéticas e humanas, não é tarefa fácil.

Se, no espaço público contemporâneo globalizado, a cidade e seus lugares de uso estão em esvaziamento, devido a diferentes contextos, que vão desde o aumento da violência urbana até o crescimento do mercado do entretenimento possível de ser levado à sala de nossas casas (como CDs, DVDs, jogos eletrônicos, serviços de entrega, dentre outros), deixando os espaços de socialização e convivência cada vez mais em abandono, transfigurados em não lugares ou espaços exclusivamente de consumo, podemos pensar que o teatro de rua, em sua intervenção artística, propicia um retorno ao espaço público como lugar de convivência e socialização, humanizando-o, proporcionando um lócus possível de comunicação entre artistas/público e a cidade, restabelecendo, naquele tempo/lugar, um momento de trocas simbólicas fundamentais para o exercício da cidadania na sociedade atual. Assim, ao mesmo tempo em que o teatro subverte a lógica da cidade, seu trânsito e sua cultura, é subvertido e absorvido por ela.

O indivíduo, ocupante assíduo ou transitório do espaço público, é convidado a rever a arquitetura de sua trajetória diária, ampliando sua dimensão perceptiva, fazendo com que o espectador reconheça, além de suas diferenças individuais, aquilo que é comum aos outros indivíduos.

Quando a abordagem artística se realiza, com efeito, na ocupação do espaço e o espetáculo é adotado peles passantes, que se tornam espectadores, a abordagem do artista, a necessidade de comunicação se faz urgente, dada a força de uma ação estética impactante que subverta a ordem e o peso do cotidiano. As qualidades humanas e a dimensão sensorial da experiência tendem a ser separadas das pessoas em suas atividades e relações. Essa realidade ocorre devido aos fatores econômicos e socioculturais da sociedade globalizada, já expostos aqui.

É comum encontrar, nos setores mais excluídos da sociedade, como mendigos, menores de rua e idosos, dentre outros, os maiores participantes do espetáculo no espaço aberto, invadindo a cena com frequência e manifestando-se de diversas formas. O teatro que anda pelas ruas propicia a este indivíduo, excluído e esquecido, do lado de fora, a possibilidade de manifestar-se, de ser ele próprio o autor de seu texto, enfrentar a roda e intervir na cena, ser visto, percebido, ouvido, ser o centro e, não mais, a periferia. É a busca da visibilidade e do reconhecimento de si mesmo.

Certamente, naquele espaço de fábula, ele poderá ter a visibilidade e se reconhecer como sujeito, o que não ocorre em seu cotidiano.

Portanto, pensar o teatro no espaço público, como um espaço de comunicação entre indivíduos, é pensar, também, a cidadania como expressão do sujeito.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

> O que é teatro? Por que é único? O que pode fazer
> que a televisão e o cinema não pode?
> (Jerzy Grotowski, 1971, p. 13)

A pergunta de Grotowski, em seu livro *Em busca de um teatro pobre*, visava entender a especificidade do teatro frente às novas tecnologias no século XX e sua influência nas artes e nas relações humanas daquele período. A pergunta também parece dialogar com nossa pesquisa, quando buscamos, no teatro, entender um de seus mais ricos e complexos elementos que é a comunicação.

Durante a pesquisa, enfrentamos grandes desafios, desde a escassez de uma bibliografia atualizada, que versasse diretamente nosso objeto, até a tarefa de dialogar com os espectadores do espaço público, anônimos, desconhecidos, levando-os a colaborar com a pesquisa de modo efetivo, com suas opiniões. Quando iniciamos essa empreitada, não sabíamos, ainda, com segurança, se essas metas e objetivos, sobretudo, de alcançar este espectador, seriam, de fato, atingidos.

No que se refere à pesquisa de recepção, também no campo acadêmico temos pouca literatura sobre o assunto, e a forma com que os estudos da recepção vêm sendo tratados até então, sobretudo nas artes cênicas, representa outro obstáculo que procuramos superar. A ausência de uma bibliografia referencial, diretamente voltada ao nosso objeto de investigação, se, por um lado, gera uma dificuldade, por outro, abriu possibilidades de uma interpretação mais reflexiva sobre o tema tratado. Outro aspecto gerado, a partir desta questão, é que nossa investigação tem desbravado caminhos interdisciplinares na construção de um quadro teórico-metodológico, e isto tem agregado mais conhecimentos à nossa pesquisa.

Por carregarmos um conhecimento prévio sobre o teatro de rua, foi necessário investigar sem determinar de antemão o olhar e o dizer sobre o objeto de pesquisa, desfazendo-nos das impressões e predeterminações que pudéssemos ter sobre o teatro, a partir de nossas experiências anteriores. Os processos comunicacionais, no teatro de rua, têm apresentado aspectos que precisam de um tratamento analítico que não subestime o seu caráter relacional e subjetivo, sua amplitude e complexidade.

A relação do teatro de rua com o exercício da cidadania revelou-se, durante o trabalho de campo, como uma questão crucial. De certo modo, é perceptível, na especificidade deste teatro e do espaço que ocupa, que a questão política está intrínseca a ele. Apesar desta clareza, percebemos, a partir das entrevistas com o público do teatro de rua, que esta relação é mais ampla e abrange aspectos que dizem respeito ao entendimento de cidadania e de dignidade humana que estes sujeitos possuem e/ou almejam.

Boa parte dos entrevistados, em diferentes lugares, mencionou o quanto se sentia cidadão ao assistir o teatro na rua. Entendemos que esta associação tem origem em dois aspectos fundantes. O primeiro está no fato de que, no imaginário da população em geral, o teatro é uma arte elitista, acessível apenas a poucos privilegiados. O segundo aspecto complementa o primeiro: trata-se da satisfação de consumir algo que, no entendimento destes sujeitos, estaria restrito a poucos. Essa conjunção de fatores, aliada

às questões socioculturais de apropriação e ressignificação do espaço público, geram este sentimento de cidadania e empoderamento que encontramos na fala destas pessoas sobre a experiência teatral na rua.

Vejamos um trecho do depoimento de Marina Nascimento Veras, de 38 anos, mãe de dois filhos, sobre uma apresentação do grupo Oigalê/RS, no Parque da Redenção, em Porto Alegre:

> *Hoje, eu vim com meus filhos na Redenção. Eu sei que sempre tem uns artistas apresentando por aqui, mas mesmo assim eu não estava esperando ver uma peça de teatro tão boa quanto essa. E o que eu acho mais legal é que eu vim só com o dinheiro da passagem, eu me diverti, assisti uma apresentação de teatro com meus filhos sem precisar pagar nada. Eu posso dizer que eu vi um ótimo espetáculo de teatro como qualquer cidadão.* (Depoimento gravado em 26/07/2014)

Nas palavras da entrevistada, percebemos a ligação direta que esta faz, ao relacionar a fruição artística com o consumo e o sentimento de cidadania. Em seu depoimento, aparece a relação de consumo, ou seja, ter ou não recurso financeiro para fazer coisas a que qualquer cidadão teria direito, como o acesso à cultura. Ao mesmo tempo, a fruição do teatro como um momento de lazer em família a aproxima desta cidadania almejada.

A recorrência de relatos como este, durante nosso trabalho de campo, coloca-nos frente à necessidade destas análises que não podem ser ignoradas nos processos comunicacionais desencadeados pelo fazer teatral de rua, onde, por meio da nossa pesquisa de campo, acompanhamos os grupos em seus treinamentos, estudos, ensaios, apresentações e todo tipo de atividade formativa possível, compartilhando saberes, perspectivas, e muito afeto. Resta, agora, neste momento, coordenar a escrita para nossas conclusões (in)conclusivas, pois, na perspectiva de uma pesquisa, no âmbito da comunicação humana, faz-se necessário não dar o ponto final, talvez manter o ciclo da comunicação em aberto, para que o diálogo não se encerre e as mensagens possam reverberar e perdurar em nossa consciência. Assim, teceremos algumas considerações para que, como no *fio de Ariadne*, enfrentemos os labirintos complexos da comunicação e da interatividade na experiência estética, política e social do teatro, não para finalizarmos o acontecimento, mas para, quem sabe, iniciarmos novos ciclos.

Assim, reiteramos que os processos comunicacionais se dão no teatro de rua em dois ciclos interligados. No primeiro ciclo, temos um processo contínuo e circular que ocorre durante a fruição estética, no momento em que esta se apresenta apropriando-se do espaço, seja por meio da ocupação em roda, seja por meio de invasão e/ou fragmentação deste espaço. Já no ato de apropriação, interferindo na prática cotidiana e nas energias e fluxos da cidade, a ação comunicativa inicia-se em relação ao espaço e, consequentemente, em relação aos transeuntes que já estão inseridos em uma relação de comunicação com aquele lugar. Ou seja, o espaço conta uma história, as pessoas que ali estão contam uma história, esses sujeitos, atores sociais, interagem, entre si e com o ambiente.

Ao instalar-se naquele tempo/lugar, o teatro provoca um novo foco de atenção, iniciando o processo comunicativo como emissor. Já neste momento de chegada, ou de convocatória, o transeunte ou passante poderá entrar ou não no jogo proposto. O que já demonstra, desde o início,

o processo comunicacional na negociação entre artistas e sujeitos. A negociação poderá ser tensa, carregada de argumentações a favor ou contra essa intervenção inusitada. Independente dos resultados (positivos aos artistas, ou não), já está caracterizado o jogo comunicacional.

Havendo efetivamente a aceitação destes sujeitos, haverá expectação e convívio. Em outras palavras, o primeiro ciclo estará posto, e nele, emissores e receptores intercambiarão motivados pela poiésis e pela interatividade. A retroalimentação, no primeiro ciclo, também é dinâmica, pois a relação entre a cena e o espectador se dá simultaneamente no ato da fruição. O artista, que está performando, percebe as reações do espectador e, consequentemente, reage a elas. Esta reação pode se dar de forma consciente, dentro do jogo, mas, também, poderá ser de ordem psicológica, quando o artista age, sem se dar conta exatamente do quanto está sendo afetado. Se o público está receptivo, o artista é empoderado, intensificando ainda mais o jogo. Por outro lado, se o público não está receptivo, o artista percebe que algo não está bem. São as ocasiões em que o público parece não entrar no jogo, está frio, não há energia, os aplausos são fracos, os risos não vem, enfim, a apatia dos espectadores também influencia no desempenho do artista, que é afetado. Logo, a retroalimentação é movida por uma atmosfera que se instaura entre espectadores e público durante o acontecimento, naquele tempo/lugar. O primeiro ciclo dura o tempo do fenômeno teatral.

O segundo ciclo é aquele que se dá pela experiência do convívio teatral no espaço público. Trata-se de outro processo oriundo das trocas simbólicas desenvolvidas pelo espectador e que perdura em sua mente e reverbera nas apropriações que este faz, a partir do fenômeno experienciado.

Este processo comunicacional de segundo ciclo é horizontal, pois o emissor é o espectador e o receptor é o artista. Ele se concretiza nas trocas entre espectador e artista, após o fenômeno. São os momentos de parabenizações, críticas e/ou elogios posteriores. A própria contribuição financeira no chapéu do artista, quando estes fazem uso desta cultura, pode ser considerada como parte deste processo posterior, pois reflete uma relação de consumo entre espectadores e o teatro apresentado. De certa forma, a contribuição financeira demonstra a valorização da experiência por parte do espectador. Sabemos que tal fato não é determinante, pois um espectador que se manteve em atenção durante todo o acontecimento poderá não estar de posse de recursos e retribuir tal experiência de forma mais subjetiva, como com aplausos, por exemplo. Porém, é importante destacar que o consumo do teatro de rua tem essa diferenciação, pois na sala paga-se primeiro e frui-se depois. Na rua, a fruição é livre e o pagamento, quando há, também é voluntário e se dá geralmente ao final do fenômeno teatral. Muitos grupos mantêm sites[27] e usam a tecnologia para desenvolver algum diálogo com seus públicos, com fins de incentivar estas trocas posteriormente às apresentações.

Para a pesquisa que originou esta obra, o processo comunicacional de primeiro ciclo é mais determinante, pois, a partir dele, desenvolvem-se todas as outras ações comunicativas e, sobretudo, a experiência estética que move estas relações. Posto este esclarecimento, reiteramos a encenação como mediadora desses processos comunicacionais, haja vista que a encenação provoca os olhares e as escutas no espaço da cidade que, por si só, já é exacerbado de informações, criando um espaço de suspensão, onde o teatro acontece. É importante ressaltar que a escolha estética tem suas vantagens e desvantagens. Porém, nesta obra, constatamos que o ato comunicativo se instaura e sua efetivação está diretamente relacionada ao espaço em que se dá. No que se refere à comunicação humana, o ato comunicativo acontecerá (mesmo superficialmente) principalmente entendendo que o processo dialógico não se resume ao consenso, mas também inclui o dissenso. Em outras palavras, mesmo quando o espetáculo não agrada e não consegue manter o foco de atenção por muito tempo e/ou formar um ajuntamento efetivo e participativo, mesmo assim, o ato comunicativo ocorrerá, ainda que desfocado pela interrupção, pela negativa e/ou resistência.

O espaço, um dos elementos principais nesse processo, é o primeiro desafio da encenação. Pensar o espaço e seus sujeitos como parte integrante do fenômeno teatral na rua é crucial para abrir um diálogo com o espectador. Este desafio passa longe das dicotomias e das hierarquizações dos usos e apropriações a que este espaço possa ser submetido. É, antes, a compreensão de sua natureza viva, complexa e mutável, o entendimento de que a cidade tem movimentos e estes movimentos são de infinitas ordens. Há, portanto, que ser superada a ideia de que o teatro de roda ordena o espaço, e/ou supor que, na roda, o espectador fará silêncio e escutará a mensagem de forma ordeira e atenta. A roda, no âmbito da cidade, também é uma interferência no espaço, rompe com fluxos, subverte o cotidiano e, para que funcione como arena democrática e/ou convite ao diálogo no espaço público contemporâneo, requer grandes esforços e planejamentos. Da mesma forma, o espaço fragmentado, a invasão da cidade e/ou a dramaturgia do espaço também requerem estratégias de interação para que o espectador possa ter uma experiência com o fenômeno teatral em meio ao caos da cidade.

---

[27] Os sites da Oigalê e do Teatro de Operações se restringem a comunicar ações dos grupos, como agenda das atividades e informações sobre os mesmos, não havendo espaço para diálogo com o público e/ou outras trocas mais efetivas.

Faz-se necessário entender o espaço como um sistema complexo de infinitas interações comunicativas diretas e indiretas, polifônico, multifuncional, propício a movimentos instantâneos de violência, paixão e fúria. Também um espaço de controle e vigília, com amplas conexões no universo das relações humanas. Assim, o teatro se torna um elemento a mais neste universo. Para, de fato, provocar uma ruptura na dinâmica desses fluxos (seja por meio da roda, ou da fragmentação/invasão), deverá instaurar, efetivamente, uma zona de experiência, não esquecendo que, para comunicar, assim como para fazer teatro, faz-se fundamental o olhar do outro.

Reiteramos, também, no âmbito da encenação, a imagem como recurso fundamental para o ato comunicativo, como também estético. Didi-Huberman (2010, p. 68) diz que: "a imagem arde em seu contato com o real". Isto quer dizer que a imagem nos toca por uma disfunção, um paradoxo que influi sobre nós como um gatilho que desencadeia um mal-estar na cultura visual. Ao mesmo tempo em que mexe com nossa imaginação, que é do campo da irrealidade, aciona nossa compreensão do mundo real. Desde Platão, quando as imagens eram uma sombra distante da verdade, até os dias atuais, a imagem passou por uma longa transformação até impor-se hoje por sua multiplicidade "a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens" (Didi-Huberman, 2010, p. 95), nunca esteve tão presente em nosso cotidiano. Nunca estivemos tão conscientes de sua presença que é, ao mesmo tempo, presentificação.

No espaço público, a figurabilidade da encenação teatral subverte a própria natureza do olhar "na noção de *jogo*, quando o *jogo* supõe ou engendra um poder próprio do lugar" (Didi-Huberman, 2010, p. 95).

O teatro de rua também é essa imagem que arde, em processo, em movimento. Ele, o teatro, também reivindica uma leitura, um debate, um olhar, uma palavra que também é imagem, influindo em nossa subjetividade (imaginação) e em nossa objetividade (compreensão de mundo).

Neste aspecto, é necessário confirmar a experiência do fenômeno teatral para além do sentido, confrontando as visões cristalizadas por uma leitura meramente semiótica. Entendemos que a interpretação do mundo, sobretudo como prática intelectual, é inevitável. O que buscamos, aqui, foi desenvolver uma flexibilização que ampliasse os alcances dentro das relações humanas, desconstruindo antigas formas, que já não dão conta de todos esses processos desencadeados entre o teatro, o espaço e o espectador.

Compartilhar o espaço, por meio da experiência estética teatral, requer, como vimos no decorrer da pesquisa, estratégias por parte de nossos emissores/propositores, o que não quer dizer que estes tenham o controle total sobre o acontecimento. O processo comunicacional circular e intercambiável faz com que as funções transitem e a autoridade da emissão e/ou recepção mude de lugar, de foco e de direção. Saber lidar com esta característica da ação teatral na rua é papel de seus propositores. Saber lidar com o jogo, quando este não tem o feito esperado; lidar com o risco social de estar na rua e lidar com a rejeição do espectador e suas reações, sejam elas pacíficas, cordatas ou não, torna nossos artistas/comunicadores sujeitos muito singulares. Seus estranhamentos, receios e angústias puderam ser percebidos em seus comentários, nas entrevistas de nossa pesquisa de campo. De fato, o convívio teatral na rua tem algo de marginal, no sentido de que, política e socialmente, não se enquadra no projeto de mercantilização do mundo globalizado e, cada vez mais, mediado pela tecnologia. Quando o teatro ocupa o espaço da cidade e instaura o acontecimento convivial, ele está territorializando o fenômeno. Entendendo o território como um campo de disputas e poder, o teatro torna este território um lugar comum, ou seja, lugar de todos, naquele instante e por quanto durar o acontecimento. Tal feito, na atualidade, no qual as relações humanas são cada vez mais mediadas pelas tecnologias que desterritorializam, ou seja, as pessoas não precisam estar de corpo presente para se comunicarem e/ou partilharem algo, o teatro vai na contramão, propondo uma territorialização da relação sociocomunicacional, um lugar do acontecimento. Neste sentido, o teatro de rua se aproxima das ações de resistência de uma relação ancestral de comunicação.

No decorrer de nosso trabalho de investigação, deparamo-nos com apresentações teatrais em diferentes espaços e cidades, mas que apresentaram, até certo ponto, reações semelhantes dos diferentes públicos. Analisar a recepção do teatro, no convívio do espaço público, requer uma atenção para o fato de que o público sugere uma relação coletiva com o acontecimento, mas este público é formado por diferentes sujeitos, espectadores que vivenciam a experiência do fenômeno teatral de forma individual e diversificada. Há uma individualidade na coletividade, participamos do fenômeno coletivo, mas buscamos a interlocução com o indivíduo, a fim de capturar um pouco de sua experiência. De outra forma, não poderíamos nos apropriar do fenômeno da comunicação de forma completa.

Acreditamos que os resultados apresentados não encerram a questão, sobretudo em relação ao espectador no espaço público. Dubatti diz que "não há teatro antes, nem depois do acontecimento teatral" (2007, p. 85), logo, uma arte tão efêmera só poderá perdurar na experiência do teatro vivido, ou seja, nas experiências de seus fazedores e de seus espectadores. O encontro destas duas pontas do nosso fio (artistas e espectadores), apesar de instaurar experiências tão fugazes e, ao mesmo tempo, tão ricas em possibilidades, leva-nos a evocar as palavras de Antonin Artaud (1972, p. 9): "A vida consiste em arder em perguntas. Não concebo a obra separada da vida".

Sem mais, subscrevemo-nos.

REFERÊNCIAS

ARDILA, Rúben. J. B Watson, a psicologia experimental e o condutismo 100 anos depois. **Revista de estudos e pesquisas em psicologia**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2.

ARISTÓTELES. **Política**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

______. **A Retórica**. Lisboa: INCM, 2005.

______. **A constituição de Atenas**. São Paulo: Edipro, 2011.

AUSTIN, John. L. **Sentido e percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BADARÓ, Marcelo Mattos. **Trabalhadores em greve, polícia em guarda**: Greves e repressão policial na formação da classe trabalhadora carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec/UNB, 1999.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1997.

BARBERO, Martín Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

______. **Vida para o consumo**: A transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen.** Paderborn/Alemanha: Katz, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ______. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 271-283.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: Alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

______. **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

______. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CABRAL, Michelle Nascimento. **Teatro e anarquismo**: Tensões e contradições no âmbito do lazer. São Luís: Edufma, 2013.

CAMARGO, Iná Costa. Estética teatral. **Caderno do Folias**. São Paulo: Folias, 2006, p. 26-35.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato**: Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Editora da USP, 2012.

______. **Consumidores e cidadãos**: Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

______. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOSO, Ricardo José Brugger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaço e teatro**: Do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CARREIRA, André. **Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 80)**: Uma paixão no asfalto. São Paulo: Hucitec, 2007.

______. Reflexões sobre o conceito de teatro de rua. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (orgs.). **Teatro de rua**: Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

______. Teatro de rua: Mito e criação no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, NEHAC/UFU, n. 2, p. 108 -113, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: O longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Bomtempo, 2003.

CHARTIER, Roger. Textos, impressos leitura. In: ______. **A história cultural**: Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis: Vozes, 2013.

COELHO NETO, J. Teixeira. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CORREIA, João Carlos. Um esboço da teoria da comunicação de Afred Schütz. **Revista de Fenomenologia**, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, n. 8, p. 52-64, 2004.

COULANGES, de Fustel. **A cidade antiga**. São Paulo: Martins Claret, 2005.

COVRE, Maria de Lourde M. **O que é cidadania**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

CRUCIANI, Fabrízio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua**. São Paulo: Hucitec, 1999.

DE MARINIS, Marco. **Compreender el teatro**: Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: Uma história do olhar no ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DEL ROIO, José Luiz. **Trabalhadores do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1990.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**: Provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

______. **Leitura de Brecht**. Lisboa: Forja, 1960.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro I**: Convívio, experiência, subjetividade. Buenos Aires: Atuel, 2007.

______. **Filosofia del teatro II**: Cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.

______. **Intoducción a los estúdios teatrales**. Buenos Aires: Atuel, 2012.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: ______. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 133-232.

FABIÃO, Eleonora Batista. História do espetáculo: Presente e presença. In: Memória ABRACE I, São Paulo. I CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 15 a 17 de setembro de 1999. **Anais**. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1999, p. 62-70.

FARIAS Jr. R.; MOACIR, Manoel. **Beckett**: Silêncios - Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett. São Paulo: Annablume, 2011.

FÉRAL, Josette. Performance e Performatividade: o que são os *performance studies*? In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; COLLAÇO, Vera (orgs.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GAJARDO, Marcela. Pesquisa participante: Propostas e projetos. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

GOFFMAN, Erwing. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014.

______. **Comportamento em lugares públicos**: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis: Vozes, 2010.

______. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOLDEMBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: Uma ideia (política) do teatro. Rio de janeiro. Teatro do pequeno gesto, 2003.

HABERMAS, Jürgen. **Racionalidade e comunicação**. Lisboa: Edições 70, 1996.

______. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2013.

HOBSBAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura**: Aspectos da vida da classe trabalhadora com especiais referências a publicações e divertimentos. Lisboa: Presença, 1973.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde**: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

JACKS, Nilda; ESCOSTEGUY, D. Ana Carolina. **Comunicação e recepção**. São Paulo: Hacker, 2005.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: ______. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 7-132.

KOSOVSKI, Lídia. A casa e a barraca. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (orgs.). **Teatro de rua**: Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

LAFER, Celso. **Ensaios liberais**. São Paulo: Siciliano, 1991.

LANGSTED, Jorn. Is street theatre theatre? In: ______. **Maske und kothurn**. Viena: Böhlau Verlag/Institute for Theatre-Film and Media sciences at the University of Vienna, 1987, p. 9-14.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Sesc, 2007.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: Conversações com Jean Lebrum. São Paulo: Unesp, 1998.

LEMOS, André L. M. **Anjos interativos e retribalização do mundo**: Sobre interatividade e interfaces digitais. Bahia: UFBA, 1997. Disponível em: <https://goo.gl/8oMiEa>. Acesso em: 28 mar. 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LOCKE, John. **Segundo tratado sobre o governo civil e outros escritos**. Petrópolis: Vozes, 1994.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 2005.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli Eliza. **Pesquisa em educação**: Abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, Nara Haumann. **A exposição do centenário farroupilha**: Ideologia e arquitetura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1990.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

______. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

______. **Um palco brasileiro**: O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MALDONADO, Alberto Efendy. **Metodologias de pesquisa em comunicação**: Olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MASHALL, Thomas H. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação** e na política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MARTINO, C. Luiz. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, C. Luiz; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001.

MATTELART, Armand; MATTELART Michéle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sobre pressão**: Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MILL, Stuart John. **Sobre a liberdade**. São Paulo: Hedra, 2010.

MINAYO, Maria Cecília S. (org.). **Pesquisa social**: Teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MOURÃO, Angela. O ator-autor: A construção poética da cena teatral. **Caderno do Folias**, São Paulo, n. 8, p. 6-12, 2006.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1983.

______. Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; COLLAÇO, Vera (orgs.). **Sobre Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: Suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NOBRE, Marcos. Curso livre de teoria crítica. In: REPA, Luiz. **Jürgem Habermas e o modelo reconstrutivo de teoria crítica**. Campinas: Papirus, 2008.

OITICICA, Vanda. **O be-a-bá da técnica vocal**. Brasília: Musimed, 1992.

ORTIZ, Renato. Cultura, modernidade e identidade. In: ______. **Globalização e espaço latino americano**: O novo mapa do mundo. São Paulo: Hucitec, 1997.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: Teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

______. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

______. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

______. **Teatro Oficina**: Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Da observação participante à pesquisa-ação em comunicação: pressupostos epistemológicos e metodológicos. Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Belo Horizonte, 2003.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)**. São Paulo: Edusp, 2003.

REPA, Luiz; NOBRE, Marcos (orgs.). **Curso livre de teoria crítica**. Campinas: Papirus, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

______. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: An Introduction. Londres: Routledge, 2002.

SCHRAMM, Wilbur. **La ciência de la comunicacion humana**. Barcelona: Grijalbo, 1982.

SÊGA, Pedrazza Christina. **Sociedade e Interação**: Um estudo das diferentes formas de interagir. Brasília: UNB, 2011.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: As tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

______. **Carne e pedra**: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais**: O abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**: a comédia, o drama, a tragédia, o romance, a novela, os contos, a poesia. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TAKEDA, Cristiane L. **O cotidiano de uma lenda**: Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Identidade e território como norte do processo de criação teatral de rua**: Buraco d'oráculo e Pombas Urbanas nos limites da zona leste de São Paulo. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo.

TEIXEIRA, Luiz Rotilli. **A importância social do chimarrão**. Porto Alegre: Feplam, 1980.

TEIXEIRA, Elizabeth. **As três metodologias**: Acadêmica, da ciência e da pesquisa. Petropolis: Vozes, 2005.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

THOMPSON, Edward P. **Miséria da teoria**: Ou um planetário de erros. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

______. **A formação da classe operária Inglesa**: A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

______. **Costumes em comum**: Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua no Brasil**: A primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON D. Don. **Pragmática da comunicação humana**: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação. São Paulo: Cutrix, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1969.

UFAC —
PROC. Doação
DATA 22/05/2018
R$ —

Título	Processos comunicacionais no teatro de rua Performatividade e Espaço Público
Autora	Michelle Nascimento Cabral
Assistência Editorial	Paloma Almeida
Capa	Wendel de Almeida
Fotos da Capa	Paulo Socha | Lu Oliveira
Projeto Gráfico	Matheus de Alexandro
Assistência Gráfica	Bruno Balota
Preparação	Thaís Fernanda Cezarino
Revisão	Taíne Barriviera
Formato	14 x 21 cm
Número de Páginas	308
Tipografia	Book Antiqua
Papel	Alta Alvura Alcalino 75g/m²
1ª Edição	Dezembro de 2017